H. BARON
Music and Books
136 CHATSWORTH ROAD,
LONDON, N.W.2., ENGLAND

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Graduate Theological Union

https://archive.org/details/trouvresettrouba00unse

TROUVÈRES

ET

TROUBADOURS

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

ÉTUDES D'HISTOIRE ET D'ESTHÉTIQUE

Publiées sous la direction de M. Jean CHANTAVOINE

Collection honorée d'une souscription du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Chaque volume in-8° écu de 250 pages environ, 3 fr. 50

Publiés :

Palestrina, par Michel Brenet, 5e édition.
César Franck, par Vincent d'Indy, 8e édition.
J.-S. Bach, par André Pirro, 5e édition.
Beethoven, par Jean Chantavoine, 8e édition.
Mendelssohn, par Camille Bellaigue, 3e édition.
Smetana, par William Ritter.
Rameau, par Louis Laloy, 3e édition.
Moussorgsky, par M.-D. Calvocoressi, 2e édition.
Haydn, par Michel Brenet, 2e édition.
Trouvères et troubadours, par Pierre Aubry, 3e édition.
Wagner, par Henri Lichtenberger, 5e édition.
Gluck, par Julien Tiersot, 4e édition.
Gounod, par Camille Bellaigue, 3e édition.
Liszt, par Jean Chantavoine, 3e édition.
Haendel, par Romain Rolland, 4e édition.
Lully, par Lionel de la Laurencie, 2e édition.
L'Art grégorien, par Amédée Gastoué, 2e édition.
Victoria, par Henri Collet.
Les Créateurs de l'opéra comique français, par G. Cucuel.
Mozart, par Henri de Curzon.
Meyerbeer, par Lionel Dauriac.
Schütz, par André Pirro.
J.-J. Rousseau, par Julien Tiersot. 2e édition.
Brahms, par P. Landormy.
Un demi-siècle de Musique française. *Entre les deux Guerres (1870-1918)*, par Julien Tiersot.

En préparation :

Grétry, par Pierre Aubry. — **Schumann**, par Victor Basch. — **Orlande de Lassus**, par Van den Borren. — **Grieg**, par Georges Humbert. — **Chopin**, par Louis Laloy. — **Weber**, par Charles Malherbe. — **Berlioz**, par P.-M. Masson. — **Schubert**, par Gaston Carraud, etc., etc.

DU MÊME AUTEUR :

Cent motets du XIIIe siècle, *publiés d'après le manuscrit Ed. IV. 6. de Bamberg*. I Reproduction phototypique du manuscrit original. II. Transcription en notation moderne et mise en partition. III. Etudes et commentaires. Paris, Geuthner, 1908.

Le chansonnier de l'Arsenal (*XIIIe siècle*). Quinze livraisons trimestrielles de 32 planches phototypiques avec la transcription des mélodies en notation moderne. Paris, Geuthner, in-4°. 1909.

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

TROUVÈRES

ET

TROUBADOURS

PAR

PIERRE AUBRY

TROISIÈME ÉDITION, REVUE ET CORRIGÉE

PARIS
LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, VIe

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

CBDP

1919

ML
182
A82
1919

TROUVÈRES ET TROUBADOURS

I

AUTANT QUE DES POÈTES LES TROUBADOURS ET LES TROUVÈRES SONT DES MUSICIENS

Il semble, au premier abord, que le titre même de ce livre soit fait pour surprendre. En effet, ce n'est point dans une collection consacrée aux maîtres de la musique que le lecteur, non prévenu, doit s'attendre à rencontrer un volume sur les troubadours et sur les trouvères, apparemment en meilleure place dans une suite d'études d'histoire littéraire. Mais le paradoxe est dans les esprits plutôt que dans la réalité : il est dans la conception qu'au cours du XIXe siècle les historiens de notre littérature se sont faite de la poésie lyrique du moyen âge, plutôt que dans les faits tangibles et vérifiables ; il

N. B. — La seconde édition de ce livre me permet, en corrigeant quelques erreurs préjudiciables à M. Jean Beck, de modifier certains passages de la première édition, qui pouvaient paraître ne pas rendre une justice suffisante aux travaux de mon confrère.

324438

résulte d'un état d'esprit créé de toutes pièces à une époque qui n'est pas éloignée de nous.

En effet, les chercheurs qui, au XVIIIe siècle, eurent le rare courage d'étudier l'œuvre lyrique du moyen âge, Levesque de la Ravallière, qui édita en 1742 les *Poésies du roi de Navarre* et De La Borde, qui, en 1780, publiait son *Essai sur la Musique ancienne et moderne*, s'avisèrent heureusement que les trouvères et les troubadours, autant que des poètes, étaient des musiciens et que c'était faire une besogne incomplète que s'attacher à mettre en relief une face seulement de leur génie créateur à l'exclusion de l'autre : tous deux, éditant les compositions du trouvère de leur choix, Thibaut de Navarre ou le Châtelain de Couci, impriment en conséquence le texte mélodique en regard du texte poétique.

L'exemple, pourtant, ne fut point suivi. Quand, au tome vingt-trois de l'*Histoire littéraire de la France*, Paulin Paris consacre aux trouvères chansonniers un chapitre justement célèbre, quand le même savant, en 1833, publie son *Romancero françois*, quand, à sa suite, Hécart, Dinaux, Leroux de Lincy, Keller, Wackernagel, Tarbé, éditent les premiers textes de notre lyrique médiévale, ils se limitent strictement à l'œuvre littéraire et nous ne voyons point que l'inspiration mélodique ait à aucun moment fixé

leur attention. Cette préoccupation ne se retrouve pas davantage dans les éditions critiques parues au cours de ces dernières années, ni dans le *Conon de Béthune* de M. Wallenskoeld, ni dans le *Gace Brulé* de M. Huet, ni dans le *Blondel de Nesle* de M. Wiese, ni dans aucune autre publication du même ordre. Les troubadours n'ont point un sort meilleur : les éditeurs contemporains ne veulent voir en eux que des poètes comme Malherbe, comme Voltaire, comme Lamartine ou comme Victor Hugo.

Sans doute, la conception que les éditeurs du XIXe siècle se firent de la lyrique médiévale avait sa raison d'être. Tandis que pour De La Borde et La Ravallière une « édition critique » aurait été un mot vide de sens, tandis que Paulin Paris et les érudits de son temps commencent à entrevoir que dans la publication d'un texte il y a peut-être quelque discernement à apporter, quelques règles à suivre, l'école philologique a amené aujourd'hui la critique des textes à un degré de rigueur et de précision extraordinaire. Une double conséquence s'ensuit : la première est que pour étudier avec une égale sûreté l'œuvre mélodique et l'œuvre littéraire des trouvères, il aurait fallu — nos éditeurs l'ont bien senti — une culture musicale et philologique à la fois : cette rencontre, jusqu'ici,

s'est rarement produite. La seconde conséquence provient de la nature même des textes mélodiques, je veux dire de leur instabilité au regard de l'observation scientifique : si un philologue avait voulu soumettre un texte mélodique de l'époque des trouvères à l'épreuve de la méthode critique, il aurait vu, comme j'en ai fait moi-même l'expérience, que dans la pratique, il y a une quasi-impossibilité à donner un texte définitif et scientifiquement sûr de ces compositions. Cette double raison a découragé certainement les éditeurs du XIXe siècle. Se trouvant en présence d'une œuvre complexe, littéraire et musicale tout ensemble, ils ont ainsi négligé et passé sous silence le côté musical, et, par le seul fait d'une prétérition inconsciente, pour n'avoir pas assez répété que les œuvres lyriques du moyen âge étaient destinées à être chantées sur des mélodies composées par les poètes eux-mêmes, les historiens de la littérature, au XIXe siècle, n'ont point su faire prévaloir l'opinion que les trouvères et les troubadours étaient des musiciens et des poètes. Cette conception incomplète est, à mon sens, regrettable et dangereuse, parce qu'elle aboutit à des notions erronées relativement à la poésie lyrique du moyen âge français. Le but de ce livre sera de réagir contre elle : je chercherai à faire accepter cette idée

que les troubadours et les trouvères ont été des mélodistes heureusement inspirés et que, s'il y a paradoxe, ce n'est pas celui dont, plus haut, je pouvais craindre d'être rendu responsable. Seulement, comme l'œuvre poétique des troubadours et des trouvères a été maintes fois étudiée et qu'elle est facilement accessible dans d'excellentes éditions, c'est de préférence à leurs compositions mélodiques que je me tiendrai ici. Juste et modeste revanche de l'histoire de l'art sur cent années de domination exercée à leur profit exclusif par les philologues et les historiens de la littérature !

Quelle est donc, à mon sens, la façon vraie de comprendre et de poursuivre une étude d'ensemble sur les troubadours et les trouvères lyriques ? On a donné ce nom aux poètes qui, depuis le milieu du XIIe jusqu'à la fin du XIIIe siècle, écrivirent, soit en provençal, soit en français, des pièces destinées à être chantées et qui, le plus souvent, composèrent eux-mêmes les mélodies de leurs chansons.

La nature véritable de ces chansons nous est attestée par les manuscrits, qui nous en ont conservé le trésor infiniment riche : une quinzaine de manuscrits au moins, tant pour les trouvères que pour les troubadours, nous met-

tent en présence d'une évidence matérielle : ces témoins, du XIIIe siècle et des premières années du siècle suivant, portent la première strophe de chaque chanson transcrite au-dessous de la mélodie sur laquelle on répétait toutes les autres. D'autres formes lyriques du même temps, les *lais* par exemple ou les *épîtres farcies*, sont notées d'un bout à l'autre. L'hésitation n'est donc pas possible, mais, en outre, un certain nombre de textes nous confirment dans cette façon de voir. C'est Conon de Béthune qui écrit :

Canchon legiere a entendre
Ferai, car bien m'est mestiers
Ke cascuns le puist aprendre
Et c'on le cant volontiers.... [1]

ou encore :

Bien me deüsse targier
De canchon faire et de mos et de cans [2]

En d'autres cas, ce sont les *Biographies des Troubadours* en langue provençale [3], qui nous donnent les renseignements les plus précieux et les plus précis sur cette union du poète et du musicien dans un même génie créateur. Elles

1. Édition A. Wallenskoeld, p. 218.

2. *Ibid.*, p. 228.

3. *Les Biographies des Troubadours en langue provençale*, publiées par Camille Chabaneau. Toulouse, 1885, 204 pp. in-4. (Extrait du tome X de l'*Histoire générale du Languedoc*.)

nous apprennent que tel troubadour écrivait de jolis vers, mais de médiocres mélodies, que tel autre au contraire trouvait heureusement et les mots et les sons, qu'un autre enfin composait, chantait et s'accompagnait en même temps sur la vièle. Ces petites biographies, dont la valeur critique est médiocre, sont pleines de détails pittoresques pour l'histoire sociale et intime des musiciens au XIIIe siècle : j'aurai occasion d'y revenir.

Enfin, nous savons d'autre part quel était le mode d'exécution des œuvres monodiques, les chansons, des troubadours et des trouvères. Rarement le trouvère faisait lui-même entendre sa composition : c'était l'affaire du jongleur. Celui-ci allait de château en château, sa vièle sur le dos, et dans sa besace emportant le manuscrit de chansons destiné à rafraîchir sa mémoire. Quand les seigneurs fermaient trop obstinément leur porte, le jongleur alors chantait pour les gens des places publiques un répertoire plus modeste : dans tous les cas, au château ou dans les carrefours, la chanson commençait par une ritournelle instrumentale, qui marquait le rythme et la tonalité, puis le jongleur attaquait la première strophe en s'accompagnant de notes tenues, peut-être sur les cordes en bourdon de la vièle ; la strophe finie, il y avait une reprise de la

ritournelle instrumentale, puis venait la seconde strophe et ainsi de suite jusqu'à la fin de la chanson.

Ce sont donc les faits qui, dans leur interprétation la plus matérielle et dans le plus concret des langages, nous affirment l'intime union de la musique et de la poésie dans la lyrique du moyen âge.

Est-ce du même cerveau, de la même inspiration créatrice, que toutes deux ont jailli ? Il y aurait sans doute excès à l'affirmer, encore que, dans le plus grand nombre des cas, le trouvère fût à la fois le poète et le musicien. Je n'ai malheureusement point, pour ma part, une mentalité de compositeur et je ne voudrais, certes, décider si, malgré d'illustres exemples, il y a pour le compositeur avantage à être en même temps l'auteur de son livret. Ici, les espèces priment le principe et, déjà, à l'époque des troubadours et des trouvères, des distinctions s'imposent. Les uns écrivent seulement la poésie sur laquelle un musicien de profession, ordinairement un jongleur, va composer une mélodie ; il arrive même qu'un autre jongleur reprend une chanson de trouvère précédemment pourvue de sa mélodie et y adapte une composition musicale nouvelle. Ainsi, certaines chansons, qui furent en vogue au XIIIe siècle, nous sont parvenues dans les

manuscrits avec deux et avec trois mélodies différentes : la célèbre chanson du roi de Navarre *Dame, einsi est qu'il m'en couvient aler* nous est connue sous un triple aspect. Nous devons admettre que le trouvère poète eut dans ce cas un collaborateur musicien.

D'autres nous apprennent que leur chanson est écrite à l'imitation et sur le timbre d'une chanson plus ancienne. « Ainsi Jacques de Cambrai a fait une chanson *ou son* (c'est-à-dire sur la musique et par conséquent dans la forme) *de la glaie meüre* (c'est-à-dire de la chanson de Raoul de Soissons qui commence par *Quant voi la glaie meüre*) et d'autres *ou chant de Tuit mi desir* (chanson de Tibaud de Champagne), *ou chant de l'unicorne* (Tibaud : *Ainsi com l'unicorne sui*), *ou chant de De bone amour et de loial amie* (chanson de Gace Brulé)[1] ».

D'autres, enfin, écrivent à la fois les paroles et la mélodie de leurs chansons : cette genèse est la forme la plus haute et la plus parfaite de la composition lyrique. Déjà, l'antiquité grecque l'avait compris ainsi. Au terme opposé de l'histoire musicale, de nos jours, cette conception réapparaît : Richard Wagner et Vincent d'Indy écrivent eux-mêmes leurs livrets. Le mot a-t-il donc sa

1. Gaston Paris, *La littérature française au moyen âge*, p. 181. Paris, 1890, in-8°.

mélodie interne, son *cantus obscurior*, ou bien la formule musicale répond-elle à une idée, à une seule idée, dont le compositeur a le secret et la clé? Cette unité dans la création est une doctrine de vérité pour le compositeur contemporain. Elle seule permet de réaliser dans l'art l'union qui est dans la nature entre des faits concomitants, de retrouver dans la déclamation musicale l'accent vrai du discours et d'apercevoir dans le discours le mot même que la musique demande. Mais ces théories esthétiques n'ont point été aperçues par les troubadours et les trouvères. Cette préoccupation de faire vrai en art ne les a point troublés. Envisagée de ce point de vue, leur œuvre musicale est toute superficielle : Hérold ou Boieldieu ne l'eussent point désavouée. Ils sont de ceux qui chantent pour chanter, simplement.

Alors, puisque nos lyriques du moyen âge n'ont pas cherché à atteindre à des moyens plus puissants d'expression par cette réunion de deux facultés créatrices, à quelle fin tendait donc la conception poético-musicale du XIIe et du XIIIe siècle?

Cette fin était toute matérielle. D'expression musicale, il ne pouvait être question dans une mélodie comme la mélodie des troubadours et des trouvères, où la carrure la plus absolue fai-

sait loi, mais la phrase mélodique était l'image du vers auquel elle était jointe, elle était calquée sur lui, elle en était comme un écho agrandi et sonore.

Nous dirons plus loin, en parlant de la rythmique mesurée du moyen âge, comment la mélodie était asservie à des règles très étroites qui la mettaient dans la dépendance du vers. Au moyen âge, dans la civilisation musicale qui fut celle des troubadours et des trouvères, la liberté rythmique n'existe point. Voici ce qu'il faut entendre. Les rythmiciens du XIIe et du XIIIe siècle, les mensuralistes, avaient retenu principalement trois types de la métrique de l'antiquité, à savoir l'*ïambe*, mesure à trois temps où la brève précède la longue, le *trochée*, autre mesure à trois temps où la longue précède la brève, et enfin le *dactyle*, mesure binaire formée d'une longue et de deux brèves. Toutes les mélodies des troubadours et des trouvères sont composées sur ces trois formules. Or, il y a un lien étroit entre la mesure des vers dont se compose une strophe et la formule rythmique de la mélodie qui l'accompagne : ainsi une strophe formée de vers décasyllabiques appelle presque fatalement le rythme dactylique. Le trouvère n'avait pas le droit de concevoir une mélodie autrement rythmée. Les exemples et les explica-

tions que je donnerai plus loin de la rythmique mesurée du moyen âge éclaireront cette idée, si contraire à nos libres tendances contemporaines.

Le principe de la *carrure* de la phrase mélodique vient rendre encore plus étroite l'union du texte et de la musique : bref, la science de la versification ne doit pas être moindre chez le musicien que chez le poète, la musique des trouvères est une musique versifiée. C'est ainsi qu'il faut comprendre la lyrique du moyen âge : comme l'union de deux arts, la musique et la poésie, qui réagissent perpétuellement l'un sur l'autre. Cette conception manque assurément d'envolée ; il y a une autre grandeur, on n'en saurait disconvenir, dans l'esthétique wagnérienne, mais par cela même que la confusion du poète et du musicien se révèle dans une réalité plus matérielle, plus immédiate, elle nous apparaît avec plus de précision. Le poète-musicien est aussi bien un musicien-poète. Nous ne refusons point aux troubadours et aux trouvères le droit de figurer en bonne place dans l'histoire littéraire, mais nous réclamons pour eux une place aussi grande et aussi légitime dans l'histoire de la musique française.

*
* *

J'ai essayé de démontrer une vérité que l'opinion courante tient volontiers pour un paradoxe : après avoir affirmé le caractère musical de l'œuvre des troubadours et des trouvères, je dois chercher à préciser la situation occupée par ceux-ci dans l'histoire musicale de leur temps.

Le grand public croit assez facilement négligeable ce qu'il ignore : ceux même qui, aujourd'hui, discutent avec faconde les questions de critique musicale contemporaine ne prennent qu'un médiocre souci des origines de la musique française. Il y a là une regrettable erreur. On s'intéresse bien aux chefs-d'œuvre du moyen âge, à l'effort combiné des architectes, des sculpteurs, des maîtres verriers, auxquels nous devons nos somptueuses cathédrales gothiques, aux chansons de geste, aux romans d'aventures, aux fableaux, aux chroniques, aux vénérables témoins de notre littérature nationale, et non aux œuvres musicales du même temps. L'histoire sociale du passé excite aujourd'hui la curiosité de l'historien au même titre et plus peut-être que l'histoire politique : nous aimons, en interrogeant les textes contemporains, y retrouver la vie intime des gens du XIIIe siècle ; il nous semble pittoresque

de pénétrer avec eux dans l'intérieur d'une famille seigneuriale ou bourgeoise, de vivre avec ses membres dans leurs occupations quotidiennes, de s'amuser avec eux de leurs divertissements. Alors, comme aujourd'hui, le chant, qu'il soit spontané ou qu'il soit artistique, fut le plus aimé des délassements. Écoutons donc chanter les contemporains de Philippe-Auguste ou de saint Louis. Nous le pouvons. Nous ne les entendons pas parler, mais nous les entendons chanter. Nous ne savons pas au juste comment ils prononçaient leur langue, mais nous sommes en mesure de reconstituer leurs mélodies avec une précision véritablement scientifique. Ce résultat n'est pas négligeable. Ces recherches, d'ailleurs, parlent à l'imagination la plus rebelle L'histoire musicale devient ainsi de l'histoire vécue.

Au cours du XIIe siècle, quand apparurent les premiers troubadours et les premiers trouvères, dont les manuscrits chansonniers nous aient conservé les compositions, il y avait en France coexistence de deux civilisations musicales. La première est d'origine et de destination liturgique, c'est le trésor des antiques mélodies grégoriennes, dont le cycle se déroule dans les monastères et dans les cathédrales à chaque jour de l'année. Mais au temps où nous sommes,

la cantilène grégorienne n'est point encore une langue morte, dont on se sert par habitude ou par tradition. Aux saints nouveaux qui entrent dans le calendrier de telle ou telle église, il faut des offices nouveaux : alors, nous voyons qu'aux quatre coins de la France chrétienne naissent des *propres*, c'est-à-dire des offices spéciaux à un diocèse, et même que pour les fêtes communes de l'Église on compose des *alleluia*, des répons, des antiennes. Au XIIe siècle donc et au siècle suivant, la civilisation liturgico-musicale, loin d'avoir vu se tarir les sources vives de son inspiration, conserve à la fois le dépôt des anciennes mélodies grégoriennes et produit des œuvres nouvelles destinées à rehausser la splendeur des offices dans le sanctuaire. Cette forme d'art représente le courant traditionnel : celui-ci conserve du passé l'observance fidèle des huit modes ecclésiastiques, le rythme libre, qui avait été aux siècles de sa formation, au siècle de saint Grégoire le Grand, le rythme des chants liturgiques, la notation guidonienne avec ses neumes désormais transplantés sur les quatre lignes de la portée.

Mais, à côté de cette civilisation liturgico-musicale, à côté de ces manifestations d'art si profondément empreintes du sceau de l'Église, il y eut, depuis un passé dont les origines nous

échappent, mais que l'on peut croire très ancien, une production mondaine, la musique du siècle Quelques morceaux épars, quelques résidus de la musique profane au xe et au xie siècle sont venus jusqu'à nous : ce sont des chansons, chansons d'amour, chansons de soldats, chansons de table. Elles sont notées en neumes et, comme nous n'en avons pas de transcriptions sur lignes, leur signification précise nous échappe. Lorsque l'usage de la portée se fut généralisé, on approche déjà du milieu du xiie siècle, qui est l'âge des premiers trouvères et des premiers troubadours, l'âge de Guillaume d'Aquitaine, de Blondel de Nesle et de Gautier d'Épinal : c'est pourquoi nous connaissons peu de mélodies profanes avant les troubadours et les trouvères et c'est pourquoi nous connaissons mal celles qui nous sont parvenues. Les lyriques sont donc les continuateurs d'une lignée ancienne de poètes-musiciens anonymes, qui ont chanté des compositions profanes pour les besoins profanes de l'existence, tandis que dans le même temps l'Église avait pour ses cérémonies ses musiciens et ses poètes.

Les compositeurs du siècle écrivirent leur musique sur des principes qui n'étaient plus ceux des compositeurs d'Église. Le rythme libre de ceux-ci devint un rythme mesuré, quand les

premiers, au lieu de la prose latine, durent adapter leurs mélodies à des chansons versifiées, soit en latin, soit en langue vulgaire. La doctrine des huit modes ecclésiastiques subsiste toujours, mais dans les compositions profanes elle est gravement atteinte par les altérations de la *musica ficta*, c'est-à-dire par la présence du *fa dièze* ou de l'*ut dièze* faisant une sensible dans les fins de phrase, où l'ancienne modalité mettait au contraire un ton entier. Enfin, dès le milieu du XIIIe siècle, la notation mesurée qui, jusqu'alors, s'était confondue extérieurement avec la notation ecclésiastique, se différencie de celle-ci et distinguant par sa graphie les différentes valeurs des notes en longues, brèves, et semi-brèves donne à la forme extérieure des ligatures ou groupes de notes une signification rigoureusement précise, toutes choses que l'écriture liturgique ignorait.

Et maintenant, voici dans une esquisse rapide, comment se répartissent les œuvres musicales, mesurées et extra-liturgiques, depuis la fin du XIIe jusqu'aux premières années du XIVe siècle. Tout d'abord, nous citerons les troubadours et les trouvères, qui furent de purs mélodistes : c'est à eux que la présente étude est consacrée. Je ne fais ici que les mettre dans leur cadre historique, et je passe. Les musiciens harmo-

nistes s'attachent, vers le même temps, à des formes de composition musicale, conscientes et déterminées : de même qu'aujourd'hui, dans un cours de haute composition, le maître enseignera à l'élève le plan tonal d'une sonate par exemple, de même, à l'âge qui nous occupe, l'inspiration n'avait pas le droit de vagabonder à l'aventure; la musique, art et science, avait ses règles précises, ses formes d'écriture et de style, dont les principales furent l'*organum*, le *conductus* et le *motet*.

Les compositions en forme d'*organum* appartiennent uniquement à l'histoire musicale : sur un thème mélodique pris dans le répertoire liturgique, qui sert de *chant donné*, le musicien, — appelons-le de son nom, le *déchanteur* —, écrit un développement mélodique : c'est l'*organum duplum*. S'il y a deux parties de dessus, c'est un *organum triplum* et *quadruplum* même s'il y a ainsi trois parties aux dessus. Les contemporains ont connu différentes sortes de pièces d'*organum* : mais toutes reposent sur le même principe, c'est toujours un contrepoint au-dessus d'un thème de plain-chant. Il est vraisemblable de penser que ces compositions étaient destinées à prendre place dans les cérémonies du culte à côté des mélodies proprement liturgiques : mais elles furent toujours empreintes d'un caractère

profane, par suite suspectes au clergé, et, finalement, elles tombèrent en désuétude.

Les *conductus* et les *motets* relèvent à la fois de l'histoire littéraire et de l'histoire musicale. Ces formes de composition sont toujours accompagnées d'un texte poétique, en latin ou en langue vulgaire.

Le *conductus* est une composition à une, à deux, à trois ou à quatre voix sur une poésie, dont les strophes peuvent être semblables ou différentes entre elles, c'est-à-dire que la musique peut se répéter ou changer à chaque strophe : cette musique, en tout cas, doit être l'œuvre originale et personnelle du compositeur, qui n'emprunte rien au répertoire liturgique.

Le *motet* est une composition, dans laquelle, comme dans l'*organum*, une, deux ou trois parties mélodiques et indépendantes, se déroulent au-dessus d'un chant donné, appelé *tenor*. Mais, tandis que l'*organum* ne comportait aucun texte, chaque partie de dessus du motet était, au contraire, accompagnée de paroles et, le plus souvent, ces paroles étaient différentes à chaque partie. Il arrivait même qu'une partie chantait un texte latin et l'autre un texte en langue vulgaire ! Le moyen âge ne s'étonnait point de ces bizarreries. Nous ajouterons qu'on peut considérer avec quelque certitude que dans les motets

la partie de tenor était exécutée sur les instruments, vièle, gigue ou rubèbe.

Nous possédons un grand nombre de ces compositions polyphoniques : elles sont conservées dans des recueils que les contemporains appelaient des *discantuum volumina* et dont le plus célèbre se trouve à la Bibliothèque Laurentienne de Florence[1]. Ce manuscrit a été baptisé du nom de son plus illustre possesseur, l'*Antiphonaire de Pierre de Médicis*. Ce manuscrit, qui est le monument le plus considérable de la musique polyphonique du moyen âge, s'ouvre par une collection de pièces d'*organum*, à quatre, à trois et à deux voix : ces compositions sont classées dans l'ordre de l'année liturgique, preuve assez convaincante que ces pièces avaient une destination religieuse. Les *conductus* font suite et après eux viennent les *motets* : il n'y a dans l'*Antiphonaire de Pierre de Médicis* que des motets latins. Il faut avoir recours à d'autres *codices* pour rencontrer des motets en langue vulgaire, le manuscrit de Montpellier[2] ou celui de la Bibliothèque de Bamberg[3] par exemple. Enfin l'*Anti-*

1. Florence, *Pluteus XXIX*, 1.

2. Montpellier, Bibliothèque Universitaire, H. 196.

3. Bamberg, *Stiftsbibliothek*, Ed. IV. 6. Publié par nous sous le titre *Cent Motets du XIIIe siècle*, en fac-similé, en transcription et accompagné d'une étude critique dans les

phonaire de Florence se termine par une série de compositions, dont je n'ai rien dit encore, les *rondelli*, les rondeaux, qui furent en grande faveur au moyen âge.

Ces formes musicales sont caractéristiques de leur siècle et, sauf le motet, elles ne lui survécurent point : à la fin du règne de saint Louis, on ne composait plus ni *organum*, ni *conductus*. Le motet eut une destinée plus prospère, mais il ne dura qu'en se transformant et, dès le premier tiers du XIIIe siècle, le style se modifia profondément : le motet commence alors une nouvelle phase de son histoire.

Tels sont les genres qui furent contemporains des mélodies des troubadours et des trouvères. Une œuvre musicale n'est donc point un accident au XIIIe siècle. L'art des troubadours et des trouvères n'est donc pas davantage un chapitre négligeable ou de médiocre importance dans l'histoire de la musique française. Il représente un siècle et demi de production féconde et ininterrompue : entre Blondel de Nesle et Guillaume de Machaut, qui se place immédiatement après l'âge des trouvères, il y a presque le laps de temps qui sépare Bach de nous-mêmes. Bien plus, je dirai que ce chapitre d'histoire est véritablement

publications de la *Société Internationale de musique* (Paris, Geuthner, 1908).

le premier de la musique française dans l'ordre chronologique : encore, en effet, que certains auteurs de compositions liturgiques soient nés sur le sol du royaume capétien, ils n'ont pas, du point de vue national, un caractère aussi fortement accentué ; ils appartiennent à l'Église et c'est pour elle qu'ils produisent ; leurs compositions sont à leur place partout où l'on célèbre le culte chrétien, leur idéal dépasse la province où ils vivent, la France même, il est partout où l'on croit et partout où l'on prie. Les troubadours et les trouvères, au contraire, ont l'inspiration bien française, elle est claire, généreuse et simple ; leur art, tout aristocratique, entretient pourtant un contact permanent avec l'art populaire : bref, les maîtres mélodistes du moyen âge sont les ascendants directs des mélodistes français du XIXe siècle, Adam, Hérold, Auber, Ambroise Thomas, et comme ceux-ci ont charmé nos pères et nos grands-pères, les troubadours et les trouvères ont tenu la même place dans les divertissements musicaux de ceux de nos ancêtres qui furent leurs contemporains.

II

COMMENT NOUS SONT PARVENUES LES MÉLODIES DES TROUBADOURS ET DES TROUVÈRES

Depuis le début du XVIe siècle, l'état manuscrit d'une œuvre est un état provisoire : le graveur, l'imprimeur attendent la composition du musicien pour la répandre dans le monde artistique à des centaines, à des milliers d'exemplaires. Autre est la situation des troubadours et des trouvères : venus avant l'invention de l'imprimerie, leurs œuvres musicales sont restées manuscrites et si nous avons le bonheur d'en connaître aujourd'hui une sérieuse partie, c'est au travail patient des scribes du XIIIe et du XIVe siècle que nous le devons. Somptueux manuscrits destinés à reposer sur un pupitre dans quelque bibliothèque seigneuriale, manuscrits très modestes que le jongleur errant promène dans son bagage, mais qui, riches ou pauvres, ont tous aujourd'hui fait retour aux

grands dépôts publics, c'est eux qui nous ont conservé l'inépuisable trésor des mélodies médiévales [1].

Pourtant ce beau jardin est un jardin fermé. L'œuvre du passé n'est pas pour le grand public, même musicien, de l'heure présente, car l'interprétation de ces mélodies, si simples, si faciles, si spontanées, demande la réunion de connaissances assez diverses et, en même temps, assez spéciales pour rebuter la simple curiosité qui regarde et ne s'arrête point. Ce travail est assez embarrassant pour que des érudits, familiers eux-mêmes avec les questions de musicologie médiévale, aient été arrêtés au cours de leurs recherches et que les solutions de la veille aient été, d'ordinaire, reconnues fausses le lendemain. Il faut en effet à la science de la paléographie, qui permet de lire la minuscule gothique et les abréviations de l'écriture des manuscrits, joindre une connaissance assez précise de l'ancien français du Nord et du Midi, c'est-à-dire de la langue de nos vieux poètes lyriques ; il faut encore à la technique de la musique moderne unir celle de la musique du moyen âge, principalement avoir une notion assez nette des tonalités ecclésiastiques pour pouvoir, le cas échéant, les assou-

1. Nous donnons la liste de ces manuscrits chansonniers dans la bibliographie qui termine le présent volume.

plir aux caprices de la *musica ficta ;* il faut, enfin, posséder l'enseignement des théoriciens de l'époque, être familiarisé avec les obscurités de l'*ars mensurabilis*, et tout cela n'est point l'œuvre d'un jour.

On ne nous comprendrait pas si nous ne donnions ci-après le fac-similé d'un folio de ces manuscrits[1]. Nous avons fait choix dans le manuscrit français 847 de la Bibliothèque Nationale de Paris du folio 5 recto. C'est un petit manuscrit de la fin du XIIIe siècle. Les dimensions de l'original sont de dix-neuf centimètres sur vingt-trois. La pièce, dont on peut voir la mélodie et les premières strophes, est une chanson du trouvère Gace Brulé :

Se] j'ai esté lonc tens fors du pais
Ou je lessai la riens que plus amoie,
De maint ennui ai puis esté servis
Et eschapez de perilleuse voie.

A tous ces manuscrits chansonniers il y a des traits communs. La première strophe seule est notée, les autres s'adaptant sur la mélodie de celle-ci. La portée est ordinairement de quatre lignes tracées à l'encre rouge. A la naissance de chaque portée, la clé, le plus ordinairement la clé d'*ut*, placée indifféremment sur toutes les lignes selon les besoins de la mélodie, quelque-

1. Voir p. 205.

fois la clé de *fa* : précisons que ces clés sont dans la forme ancienne, un C pour l'*ut*, un F pour le *fa*. Les notes, on peut le voir sur le fac-similé, ont régulièrement une forme carrée et sont prolongées à droite par une petite haste descendante.

Les ligatures sont la réunion de plusieurs notes groupées dans une même figure, parce qu'elles sont chantées sur une même syllabe. A l'époque des troubadours et des trouvères, on trouve plusieurs types différents de ligatures pour rendre un même mouvement mélodique : ces différences sont sans intérêt, mais à la fin du XIIIe siècle, après la réforme d'un maître célèbre de l'*ars mensurabilis*, Francon de Cologne, il conviendra de distinguer soigneusement entre ligatures de différentes espèces.

Le *bémol* est d'un emploi fréquent sur la note *si*, plus rare sur le *mi*. Le *dièse*, qui dans cette notation prend la forme du bécarre moderne, affecte la note *fa*, quelquefois la note *ut*.

Les pauses sont des barres verticales coupant, selon les cas, un, deux ou trois interlignes de la portée.

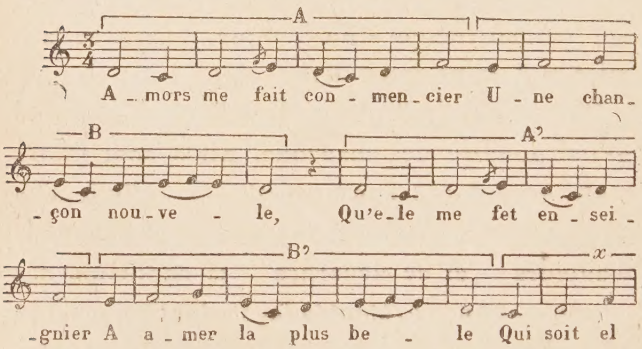
Tel est dans la majorité des manuscrits chansonniers l'état de la notation. Ce système a un grave défaut : cette écriture, où toutes les notes sont semblables, où les ligatures elles-mêmes

n'ont point de signification propre, n'indique pas le rythme, et, pourtant, cette musique possède un rythme précis, mais il est à l'état latent et il faut le découvrir. Nous dirons en un autre chapitre comment on y arrive. C'est sur cet écueil qu'ont échoué les tentatives des musicologues jusqu'aux travaux de M. H. Riemann : mieux connue aujourd'hui, cette difficulté n'est plus aussi redoutable et nous pouvons, sans crainte de nouveaux échecs, pénétrer plus avant dans l'étude de ces manuscrits.

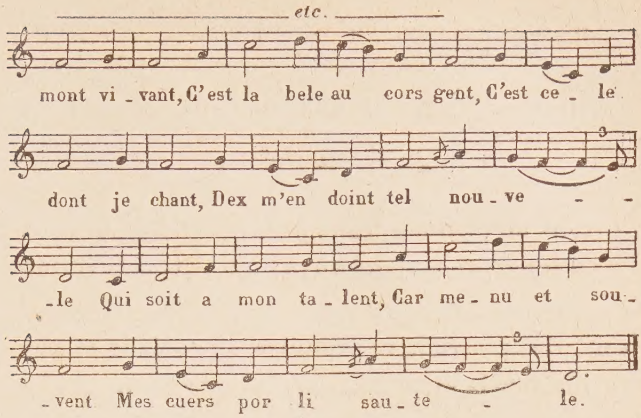
Les chansons sont ordinairement classées par auteurs, le nom du trouvère figure souvent en marge. Mais il y a des exceptions : ainsi, dans le manuscrit français 846 de la Bibliothèque Nationale, les pièces sont rangées suivant un ordre approximativement alphabétique, d'après le premier mot du premier vers.

Il n'y a point d'autres classifications dans le grand nombre des chansons. Elles sont toutes mélangées dans les manuscrits, sans distinction de genres. Cet ordre — le classement par noms d'auteurs — et ce désordre — la confusion des genres — nous révèlent la façon dont les manuscrits chansonniers ont été composés. Ce sont des anthologies formées par les copistes du XIIIe siècle d'après des cahiers plus anciens, qui contenaient les œuvres lyriques d'un même trouvère : telle

est la raison de la diversité des chansonniers qui nous sont parvenus. D'autre part, le poète variait ses sujets, mais non la forme de ses compositions. Le XIIIe siècle, exception faite pour le rondeau, n'a pas connu les genres à forme fixe, qui sont caractéristiques de la poétique du siècle suivant, de la lyrique de Guillaume de Machaut ou de Philippe de Vitry, ou pour mieux dire, le XIIIe siècle a connu et pratiqué une forme musicale à peu près fixe, la chanson. La structure, il est vrai, n'en est pas d'une rigueur absolue, mais on reconnaît aisément l'observance d'une disposition généralement adoptée. Voici un type de strophe musicale dans la lyrique des trouvères[1].



1. Cette pièce est une chanson du roi de Navarre conservée au folio 12 du chansonnier manuscrit 5198 de la Bibliothèque de l'Arsenal.



On y remarque une phrase mélodique composée de deux membres de phrase ou *distinctions* (A + B). Cette phrase mélodique se répète une seconde fois (A′ + B′), puis elle est continuée par un nombre variable de phrases mélodiques librement disposées (x), qui constituent le développement musical du thème initial. Le type général de la strophe musicale d'un troubadour ou d'un trouvère se ramène donc à la formule :

AB A′B′ x

Mais cette formule est susceptible d'une infinité de variantes : la première partie de la strophe peut déjà se transformer, la phrase mélodique initiale peut comporter trois ou quatre *distinctions*. Nous aurons alors :

ABC A′B′C′ x
ABCD A′B′C′D′ x

Ou bien encore, une distinction peut se répéter immédiatement dans l'intérieur de la phrase musicale et on arrive à un type :

AAB A′A′B′ x

Nous ne prolongerons point ces détails, car en continuant, nous touchons à l'infini dans la variété et plus encore si nous examinons les combinaisons qui peuvent se produire en x, dans la partie libre de la strophe. C'est là où l'auteur montre son ingéniosité. Hormis les cas où un trouvère adaptait sa composition nouvelle sur une composition préexistante, il ne devait jamais répéter dans une poésie une formule de strophe déjà employée par lui, ni même employée par un autre trouvère. C'était compliquer singulièrement et bien vainement la tâche du poète, mais l'esprit du moyen âge se réjouissait de ces difficultés puériles. Il est vrai que pour se différencier d'un prédécesseur, il suffisait à l'auteur d'apporter une nuance très légère : il n'avait, par exemple, qu'à employer des rimes nouvelles. La personnalité s'acquérait à ce prix.

Mais non, la vraie personnalité, celle qu'il nous plaît de retenir, n'était pas là. Elle était, elle est encore dans l'inspiration qui dicte l'œuvre au poète. Les troubadours et les trouvères ont surtout chanté l'amour courtois, un sentiment

tellement abstrait qu'il devient inintelligible au vulgaire, mais le choix de leurs sujets est heureusement plus vaste : le sentiment religieux, l'enthousiasme des croisades, le charme du printemps ont un reflet ou un écho dans leurs poésies.

Tantôt, c'est le trouvère qui parle en son nom propre; tantôt, il dialogue avec un interlocuteur qui le contredit et qui dispute, alors nous avons une *tenson* ou un *jeu-parti* ; tantôt, c'est un ami qui fait le guet, cependant que deux amants sont aux bras l'un de l'autre, la pièce alors est une *chanson d'aube*; tantôt, c'est la complainte qu'une femme chante en se livrant à ses occupations ordinaires, le plus souvent en filant, aussi dit-on que c'est une *chanson de toile* ; tantôt encore, une bergère occupe le premier plan, en ce cas la chanson reçoit le nom de *pastourelle* ; et ce n'est pas tout, il y a les chansons pieuses et il y a aussi les chansons à danser et de celles-ci à celles-là, les genres intermédiaires, qui se relient par d'insensibles transitions, sont nombreux.

Nous voici arrivés au cœur même du sujet : avant de nous occuper de la personne des troubadours et des trouvères, nous allons les étudier dans les œuvres qu'ils ont produites.

Un essai de classement aura ici son utilité, non que déjà il n'en ait point été fait, il y en a

même plusieurs, mais nous voudrions dans un livre où, seuls, les résultats acquis par l'érudition doivent être retenus, libres de tout appareil austère, présenter la question sous sa forme la plus simple et nous dégager rapidement des préoccupations trop purement littéraires, pour arrêter notre attention à loisir sur les faits intéressant l'histoire musicale.

En ce qui concerne les origines de la poésie lyrique française du moyen âge, nous ne ferons donc que rappeler la thèse célèbre de Gaston Paris[1] : c'est dans les anciennes chansons populaires, inspirées par les fêtes de mai, les calendes de mai, les *maieroles*, les *calendas maias* des troubadours, que nous devons chercher la source de tous les genres lyriques, des chansons de toile, des chansons de danse, des reverdies, des pastourelles et, dans une certaine mesure même, de la poésie courtoise. Nous suivons en effet assez bien dans toutes ces compositions l'écho ou le reflet de la primitive inspiration printanière. Gaston Paris s'est employé avec une grande puissance de démonstration à soutenir son hypothèse : acceptons-la, parce qu'elle est simple et qu'elle explique ces jolies

1. G. Paris, *Les origines de la poésie lyrique au moyen âge*. Paris. 1892. (Extrait du *Journal des savants*, novembre et décembre 1891, mars et juillet 1892).

petites choses que sont les chansons des troubadours et des trouvères sans en froisser l'âme délicate, sans faner la fleur de ces chansons. Il y a des érudits, hors de France surtout, qui, sous prétexte de conserver, recouvrent de leur science massive et pesante l'œuvre légère de nos vieux poètes, comme d'autres dissimulent sous un épais enduit quelque fresque ancienne pour la défendre contre les injures du temps : Gaston Paris ne fut jamais de ceux-là.

Et maintenant, il faut classer ces chansons. Tâche également ingrate, comme de classer des papillons ! Employons vite les grands mots pour montrer simplement que nous les connaissons et n'avoir plus à y revenir. Il y a donc, dit-on, des genres *objectifs*, où les héros de nos chansons occupent la première place, et des genres *subjectifs*, où le poète parle en son nom personnel. Cela est vrai, mais nous serons aussi exact et moins abstrait, en faisant remarquer que tous les genres objectifs sont au fond des *chansons à personnages* et que les genres subjectifs ne sont que le développement infiniment varié des théories de l'amour courtois, cette psychologie spéciale aux gens comme il faut du moyen âge : les genres subjectifs se résument dans la *poésie courtoise*.

De même, quelques historiens ont trouvé dans la provenance géographique un critère pour

établir un classement des genres lyriques : ils ont dit poésie lyrique purement française et poésie lyrique d'origine provençale. Dans la poésie lyrique d'origine française, Gaston Paris fait rentrer les chansons d'histoire, les rondeaux, les estampies, les pastourelles ; au contraire, l'inspiration provençale domine toute la poésie courtoise. A quelque théorie qu'on se range, à quelque point de vue qu'on se place pour étudier la lyrique du moyen âge, il apparaît donc que toutes les compositions qui en font partie se partagent en deux groupes principaux, dans lesquels nous établirons des sous-familles et c'est à l'ordre suivant que nous nous arrêterons pour étudier ici les œuvres des troubadours et des trouvères.

A. — La chanson a personnages.

1° *Les chansons d'histoire.*

2° *Les chansons dramatiques.*

3° *Les chansons de danse.*

4° *Les reverdies.*

5° *Les pastourelles.*

6° *Les chansons d'aube.*

B. — La poésie courtoise.

1° *Les chansons courtoises.*

2° *Les jeux-partis.*

Aux chansons courtoises nous rattacherons

C. — Les chansons religieuses,

qui leur sont apparentées par des liens très étroits : l'inspiration est identique et le même vocabulaire sert tour à tour aux manifestations poétiques de l'amour le plus profane et du plus pieux amour.

III

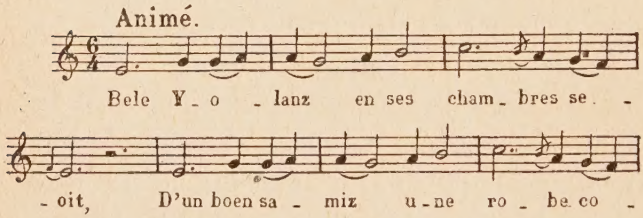
LES GENRES LYRIQUES

A. — LA CHANSON A PERSONNAGES

1. — LES CHANSONS D'HISTOIRE

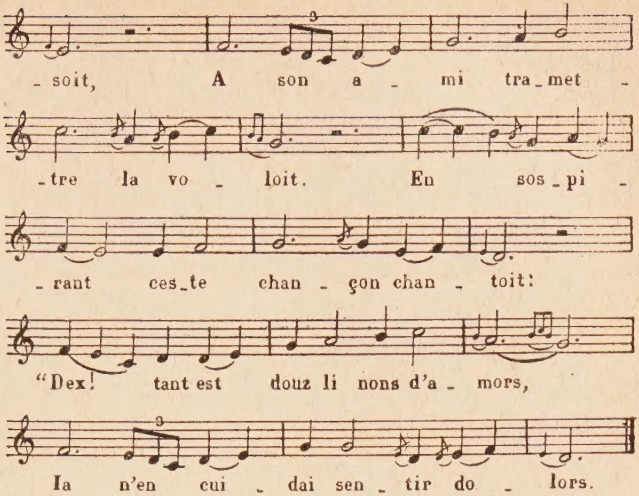
Ce sont des fragments de poésie narrative, de poésie épique, transposés au XIIe siècle dans les formes lyriques. Le moyen âge a appelé ces chansons *chansons d'histoire* à cause de ce même caractère narratif ; on a dit aussi *chansons de toile*, parce que la plupart d'entre elles ont pour protagoniste une femme assise à son travail, ou, peut-être, parce que les femmes les chantaient en filant. Quoi qu'il en soit, les *chansons d'histoire* sont sans doute les plus anciens spécimens de compositions lyriques qui nous aient été conservés dans les chansonniers : elles remontent au milieu du XIIe siècle. Toutes sont en langue d'oïl, toutes sont anonymes ; la versification de ces pièces est encore celle des chansons de geste plutôt que la versification lyrique propre-

ment dite : la rime n'a point encore remplacé l'assonance primitive. Le sujet est une anecdote, un petit drame d'amour présenté dans le goût du moyen âge : l'impression forte résulte de la simplicité des moyens plutôt que d'un art conscient et subtil. Nous avons malheureusement conservé fort peu de ces chansons par rapport au grand nombre qui en a certainement existé. Celles qui restent ont été publiées par Bartsch et c'est le texte de l'une d'entre elles que nous donnons ici d'après son édition[1], mais, il reste entendu que le savant philologue a négligé l'élément musical des pièces qu'il éditait : les mélodies renaissent donc ici pour la première fois après sept siècles d'oubli[2].



1. Karl Bartsch, *Altfranzoesische Romanzen und Pastourellen*, Leipzig, 1870.

2. La chanson de *Bele Yolanz* se trouve au fol. 64 v° du ms. franç. 20050 de la Bibliothèque Nationale. Le manuscrit a été publié en fac-simile phototypique par la *Société des Anciens textes français* (1892). Le texte littéraire de la chanson a été édité par K. Bartsch, *Romanzen*, p. 10. On consultera encore la brochure de M. Georges Schlaeger, *Ueber Musik*



II

« Bels douz amis, or vos voil envoier
Une robe par mout grant amistié.
Por Deu vos pri, de moi aiez pitié ! ».
Ne pot ester, a la terre s'assiet.
Dex, tant est douz li nons d'amors :
Ja n'en cuidai sentir dolors.

III

A ces paroles et a ceste raison
Li siens amis entra en la maison.
Cele lo vit, si bassa lo menton,
Ne pot parler, ne li dist o ne non.
Dex, tant est douz li nons d'amors :
Ja n'en cuidai sentir dolors.

. . . . . .

und Strophenbau der franzoesischen Romanzen, p. 4, Halle, 1900, in-8.

IV

Li siens amis entre ses braz la prent,
En un biau lit s'asient seulement :
Bele Yolanz lo baise estroitement,
A tor françois en mi lo lit l'estent.
Dex, tant est douz li nons d'amors :
Ja n'en cuidai sentir dolors.

Une femme est toujours l'héroïne de ces chansons. « Quelques-unes, écrit M. Jeanroy dans un livre bien connu auquel nous aurons souvent l'occasion de revenir[1], quelques-unes, des moins anciennes, mettent déjà en scène des mal mariées. Comme cette poésie nous transporte dans un milieu chevaleresque, ce sont des filles d'empereurs ou de rois, mariées à des vilains ou du moins à des hommes d'une condition inférieure à la leur. Mais, le plus souvent, ce sont des jeunes filles, placées exactement dans les situations étudiées plus haut : la plupart nourrissent un amour contrarié par leurs parents ; d'autres languissent en attendant un ami éloigné d'elles.... quelquefois celui-ci [l'amant] ne doit plus revenir et l'amante s'ensevelit dans un cloître ; comme dans bien des chansons, l'infidèle a souvent rendu mère celle qu'il abandonne ; quelquefois

1. A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, p. 218. Paris, in-8°, 1889.

enfin, l'amant revient à l'improviste et le héros et l'héroïne

Lors recomencent lors premieres amors.

Toutes ces femmes sont jolies, c'est belle Erembors, belle Aiglantine, belle Doette, belle Yzabel, belle Yolanz, belle Amelot, et toutes sont malheureuses ; leurs maris sont odieux ou grotesques et ne connaissent guère d'autres moyens de s'attacher leurs femmes que de les rouer de coups ; leurs mères ne méritent guère davantage nos sympathies, c'est la « male mere » ; leurs amants eux-mêmes sont étrangement dédaigneux et bien faits pour rebuter le fougueux amour de leurs maîtresses. Autant de caractères qui mettent en relief la douce et aimable figure de l'héroïne : cette femme est ici pour plaire, elle plaît et, par là, toute femme peut se flatter de se retrouver plus ou moins dans Doette, dans Aiglantine, dans Yolanz. On peut donc admettre le point de vue des auteurs qui estiment que ces chansons ont été composées pour être chantées par les femmes dans leurs appartements, pendant les longs loisirs que leur créait l'existence féodale, par la châtelaine ou par ses femmes de service, pendant que les hommes sont à la chasse ou partis pour une expédition lointaine, pendant que, comme dans un ouvroir, femmes et jeunes

filles travaillent en commun à quelque tapisserie ou à quelque autre occupation de leur sexe. L'une d'elles chantait les strophes et toutes reprenaient au refrain. Les journées devenaient moins longues et le travail plus aimable. Les *chansons d'histoire* sont des chansons de femme, ce sont des fleurs de gynécée.

2. — LES CHANSONS DRAMATIQUES

L'appellation, qui est de M. Jeanroy, est exacte en ce sens que les *chansons dramatiques* mettent trois personnages en présence, le mari, la femme et l'amant, dont un surtout est agissant, la femme : ce qui n'est point pour dire que sa conduite soit exemplaire. Ces petites pièces ne sont pas une école de moralité. Elles contiennent une telle somme d'inconscience, elles révèlent une si complète insouciance des préjugés sociaux, que, dans l'ignorance où nous sommes pour beaucoup du nom de leurs auteurs, quelques critiques misogynes ont pu se demander si ces chansons n'avaient pas été réellement composées par des femmes.

Le thème principal de ces développements est le thème de la mal mariée : thème immortel aux variations infinies dans l'art populaire de tous les pays et de tous les temps. Mais, comme on

l'a finement remarqué [1], tandis que les chansons populaires sur les mariages mal assortis sont surtout satiriques et distribuent le ridicule avec impartialité sur le mari, la femme et les gens de la noce, l'œuvre médiévale se fait immorale et cynique de parti pris et le mari s'y trouve bafoué pour la seule raison qu'il est le mari. Nous apprécions la franchise de l'une de ces jeunes épousées, qui, tout cru, déclare :

Honis soit maris ki dure plus d'un mois ! [2]

C'est d'abord en arrière de son époux, en cachette, que la mal mariée conte sa disgrâce ; elle le fait quand elle est avec d'autres femmes ou, peut-être, avec son amant. Mais ces situations ne peuvent durer qu'un temps : il faut, tantôt plus tôt, tantôt plus tard, un dénouement.

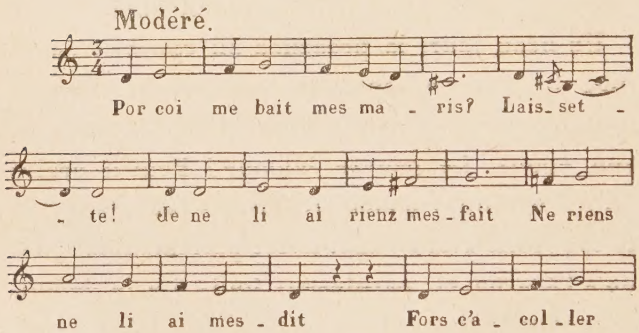
Un beau jour, la présence du *vilain*, c'est-à-dire du mari, exaspère la rancune et, oubliant toute prudence, la mal mariée éclate à la face de son époux. Le pauvre homme ! Peut-il croire qu'il s'entendra jamais reprocher tant de torts ? Il est vieux avant l'âge, il est parcimonieux jusqu'à l'avarice et, par-dessus tout, il a le défaut, impardonnable au moyen âge, d'être jaloux. Une femme pardonne tout à son mari dans la morale

1. Jeanroy, *Origines*, p. 89.
2. Bartsch, II, 27.

de nos chansons, — ce à quoi elle n'a que peu de mérite, l'amant n'est-il point là? — elle ne pardonne point la jalousie, qui trouble en effet le bonheur extra-conjugal.

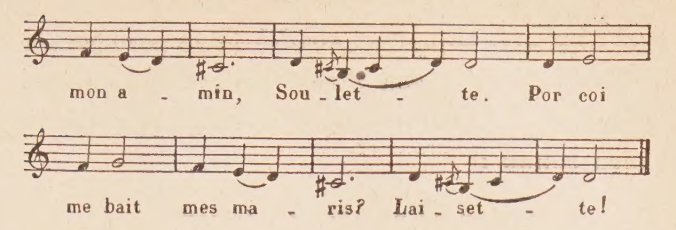
Bartsch a publié un certain nombre de ces chansons de mal mariée[1].

La mélodie qui les accompagne ne fait qu'augmenter leur attrait. En voici une qui nous a semblé assez caractéristique. Le texte poétique et le texte mélodique nous sont parvenus dans deux manuscrits différents : c'est dans un travail paru il y a quelques années[2] que nous avons songé à faire de ces deux manuscrits un rapprochement qui nous a permis de reconstituer la chanson dans son intégralité.



1. Bartsch, *Romanzen*, I, 21, 23, 25, 36, 38, 46, 48, 69, etc.

2. P. Aubry, *Recherches sur les tenors français dans les motets du treizième siècle*. Paris, 1907, in-8, pp. 35 et ss.



II

Et c'il ne mi lait dureir
Ne bone vie meneir,
Je lou ferai cous clameir,
A certes.
Por coi me bait mes maris ?
Laisette !

III

Or sai bien que je ferai
Et coment m'an vangerai :
Avec mon amin geirai,
Nuette.
Por coi me bait mes maris ?
Laisette !

Un autre thème, qui est assez particulier au moyen âge et à la lyrique occidentale, est celui de la jeune nonnette, qui a assez de la vie religieuse et qui aspire à sortir du couvent. C'est

un sujet avec lequel la grivoiserie ne perd jamais ses droits et la conclusion assez fréquente de ces sortes d'histoires se trouve dans le refrain bien connu :

> Je sent les douls mals leis ma senturete :
> Malois soit de Dieu ki me fist nonnete ! [1]

La nonnette qui attend un libérateur est un autre type de la mal mariée, la prise de voile étant assimilée au mariage et Jésus à l'époux.

Ce sont, on le sent, des applications exagérées de cette fameuse *libertas maia*, chère à Gaston Paris et selon lui compagne des beaux jours de printemps. Mais cette conséquence est assez naturelle et dans la grâce de ces chansons nous retrouvons quelque chose de la liberté mutine et licencieuse des fêtes printanières. Évitons en face d'elles de paraître offusqués dans une attitude trop rigide : les contemporains eux-mêmes n'ont pas pris au sérieux les héroïnes de ces drames en miniature.

3. — LES CHANSONS DE DANSE

Il y a fort peu de temps encore, deux ans à peine ou trois, et nos connaissances relativement

1. Bartsch, *Romanzen*, I, 33. Voir aussi I, 34.

à l'histoire de la danse pendant le moyen âge étaient à peu près négatives : l'érudition officielle et consacrée aurait cru déroger, semble-t-il, en s'intéressant aux danseurs, aux danseuses et à leur art. Aujourd'hui, nous sommes un peu mieux renseignés. Les philologues ont groupé les fragments de textes qui, dans la production littéraire des XIIe et XIIIe siècles, apportent quelques éclaircissements sur un sujet resté ineffleuré ; d'autres ont proposé des hypothèses aussi ingénieuses que bien venues pour expliquer, en les transformant en scènes de ballerie mimées à plusieurs personnages, quelques chansons autrement inintelligibles. J'ai moi-même recueilli et publié les plus anciens textes de musique instrumentale au moyen âge : ce sont des compositions pour l'instrument appelé *vièle* au XIIIe siècle et il se trouve que ce sont en même temps des airs de danses, intitulés *estampies* et *danses royales* dans le manuscrit qui nous les a conservés [1].

Tout cela est encore bien peu de chose pour reconstituer un art dont nous ne savons rien d'autre ! La danse du moyen âge n'eut vraisemblablement point la grâce infiniment expressive,

1. Nous les avons publiés sous ce même titre *Estampies et danses royales* (Paris, Fischbacher, 1906) transcrits en notation moderne et accompagnés du texte original en fac-simile phototypique.

ni la science des attitudes de la danse antique, elle ne paraît pas davantage avoir égalé le style, ni la perfection technique de la danse moderne; je me la figure, à vrai dire, un peu fruste, un peu gauche, mais il est un fait, c'est qu'au temps des trouvères comme au temps des grands lyriques grecs, la danse a été associée aux deux autres formes des arts du mouvement, la musique et la poésie. Nous pouvons croire que c'est en dansant, en formant des rondes, des *caroles* et des *baleries*, que les contemporains de saint Louis ont chanté quelques-unes des chansons qu'aujourd'hui nous connaissons froides et sans vie, sous la lettre sèche des manuscrits. Et la danse ne semble pas alors être restée le monopole de quelques professionnels baladins, le divertissement aristocratique de la vie seigneuriale, la joie du petit nombre ; bien au contraire, le goût en était répandu dans la foule, avait pénétré le peuple très profondément. Nous n'insisterions pas sur ce fait qui peut sembler d'une vérité banale, si ce n'était pour rappeler le mécontentement des gens d'Église, prêchant au nom de la morale, et cette comparaison si curieuse d'un prédicateur du XIIIe siècle, Jacques de Vitry, lequel parlant des femmes qui conduisent les danses, nous dit qu'elles portent au cou la clochette du diable qui les suit des yeux, comme

dans un troupeau la vache qui porte au cou une clochette renseigne le berger sur l'endroit où se trouvent ses compagnes!

Ici encore, avec ces *chansons de danse*, nous aurions mauvaise grâce à ne pas souscrire à la thèse de Gaston Paris. Elles semblent en être la démonstration la plus claire. Non seulement, écrit Gaston Paris, « au jour du renouveau, et particulièrement le premier mai, on allait au bois quérir le mai, on s'habillait de feuillages, on rapportait des fleurs à brassées, on ornait de fleurs les portes des maisons; mais c'était le moment où, sur la prairie verdoyante, les jeunes filles et les jeunes femmes menaient des rondes pour ainsi dire rituelles[1] ».

Ces rondes sous les arbres en fleur des vergers, aux fêtes de mai, me paraissent être un stade primitif. Il fut, certes, des danses moins simples : je me figure une seconde étape sur les places publiques, aux jours des réjouissances communes. Le terme dernier de cette évolution serait les danses aristocratiques dans les demeures seigneuriales : nous jetterons un coup d'œil indiscret sur ces réunions, où le châtelain ne nous a pas conviés, mais seulement après avoir épuisé cette brève énumération et pour conclure.

1. Gaston Paris, *Origines*, p. 49.

Le moyen âge a dansé au son des instruments de musique et il a dansé aux chansons. Il y a donc lieu d'introduire une distinction fondée sur la nature même des œuvres et d'examiner successivement les danses instrumentales et les danses chantées.

A. On dansait au son des instruments. — Avant la publication des *Estampies et danses royales*[1], cette affirmation n'aurait été qu'un propos de littérateur ou d'artiste, sans autre portée au point de vue de la science critique. Mais ces précieux et pittoresques documents nous apportent un enseignement intéressant : ce sont les plus anciens textes de musique instrumentale proprement dite que nous connaissions pour le moyen âge et, de plus, ce sont des compositions destinées à être dansées. Œuvres de musique instrumentale, les *estampies* devaient être exécutées sur la vièle par les jongleurs, et l'on sait que la vièle du moyen âge est un des instruments dont la lignée, au cours des siècles, se continue par la famille des violes à la Renaissance et par le violon moderne. Le nombre des cordes de la vièle était variable, et variable aussi l'accord de cet instrument, qui, en somme, nous est assez bien connu par les représentations

1. Voir ci-dessus.

des miniatures et des monuments figurés et par le texte d'un théoricien de la musique au début du XIVe siècle, Jérôme de Moravie, plusieurs fois publié. L'historien de la musique doit noter également que la composition de ces airs de danse était assujettie à l'observance d'une forme fixe. Une estampie instrumentale était formée d'un certain nombre de phrases musicales appelées *puncta*, pluriel de *punctum*, qui se répétaient deux fois chacune et dont la terminaison, semblable dans tous les *puncta* d'une même pièce, avait nom l'*ouvert*, pour la première reprise, le *clos* pour la seconde. Si, d'aventure, il y eut quelque part au XIIIe siècle, dans une université ou dans une école de ménestrandie, un cours de composition musicale, sans nul doute l'étude de l'estampie y eût dû trouver sa place [1].

Œuvres destinées à être dansées, les *estampies* furent en effet dansées, et, si nous devions avoir quelques hésitations, l'étymologie du mot serait là pour affermir notre conviction.

La forme de l'ancien provençal, *estampida*, est le participe d'un verbe *estamper* ou *estampir*,

1. Nous renvoyons le lecteur curieux de connaître ces anciennes danses du XIIIe siècle à la publication que nous en avons faite, ne pouvant songer à les donner ici, même fragmentairement.

frapper du pied. Le germanique avait le verbe *stampon* et l'allemand moderne *stampfen*, dans le même sens. L'*estampie* serait donc primitivement une danse, où le temps accentué était marqué d'un appel du pied sur le sol frappé par tous les danseurs et cette caractéristique aurait donné son nom à la danse.

Y eut-il au moyen âge une technique de la danse? Retrouverons-nous dans les monuments figurés les éléments d'une *orchestique* médiévale, comme un helléniste contemporain doublé d'un musicien, M. Emmanuel, y est heureusement parvenu pour l'antiquité grecque?[1] La chose est vraisemblable, encore que de telles recherches ne soient même pas commencées, mais je ne saurais m'y attarder ici, car leur objet, trop précisément chorégraphique, s'éloigne d'une étude qui ne doit être que musicale. Laissons donc de côté la technique du professionnel, les textes nous permettent d'entrevoir le mouvement général des petites *baleries*, des *caroles*, exécutées dans une société qui se divertit.

Il faut supposer une chaîne, ouverte ou fermée, de danseurs et de danseuses. La danse consiste ordinairement dans une alternance de trois pas faits en mesure et d'un mouvement

1. M. Emmanuel, *Essai sur l'Orchestique grecque*, thèse de doctorat ès lettres, Paris, 1895, in-8.

balancé sur place. On verra plus loin que l'union du texte poétique avec le rythme musical des chansons aboutit assez fréquemment, mais non toujours, à une phrase mélodique de quatre mesures, d'un mouvement tantôt ïambique, tantôt trochaïque et tantôt dactylique. Dans ces conditions, chaque élan qui marque le départ d'un pas correspond au frappé d'une mesure, donc, trois élans, trois pas, trois mesures, et le balancement sur place tient la place de la quatrième mesure et du repos qui indique la fin du vers. Cette reconstruction repose sur le rapprochement de deux faits ; elle reste hypothétique dans ses résultats : je me contente de l'indiquer.

Nous ne quitterons pas l'estampie instrumentale sans nous ressouvenir qu'il y a eu, au même temps, l'estampie chantée. Celle-ci fait transition avec la danse au son des chansons. Il y en a de fort belles : l'une d'elles est particulièrement curieuse, car elle a son histoire qui vaut d'être contée [1].

Le poète Rambaut de Vaqueiras (1180-1207) [2] était, au dire de ses biographes, fils d'un pauvre chevalier du château de Vaqueiras qui avait

1. Le texte de cette chanson se trouve au fol. 62 du ms. franç. 22543 de la Bibliothèque Nationale. Nous suivons pour le texte poétique l'édition de M. Appel, *Chrestomathie provençale*, p. 89, Leipzig, 1895, in-8.

2. Indication des années de production poétique.

nom Peirol, et qui passait pour fou. Après avoir été au service du prince d'Orange, Guillaume des Baux, sans doute comme jongleur, Rambaut s'en fut à la cour de Boniface II de Montferrat, où, pour son malheur, il s'enamoura de la sœur du marquis, madame Béatrice, qui était mariée au seigneur de Savone. Elle l'aima, ils s'aimèrent d'un de ces amours qui se traduisent en chansons pour la postérité, et tout allait au mieux du monde, quand le bonheur des amants suscita l'envie des *losengiers*, ces mauvaises langues de la littérature médiévale, qui s'en furent dire à madame Béatrice : « Qui es aquest Raimbautz de Vaqueiras ? Si tot lo marques l'a fait cavalier, sapchatz que non es onors ni a vos ni al marques. — Quel est donc ce Rambaut de Vaqueiras ? Quoique le marquis votre frère ait fait de lui un chevalier, sachez, Madame, qu'il ne fait honneur ni au marquis, ni à vous. » — Comme, au moyen âge, la discrétion était la première règle de l'amour courtois, madame Béatrice crut que Rambaut s'était vanté et s'en offusqua : le galant jongleur eut son congé. Alors, adieu, chansons ! Adieu, belles nuits d'amour ! Rambaut est devenu taciturne et muet.

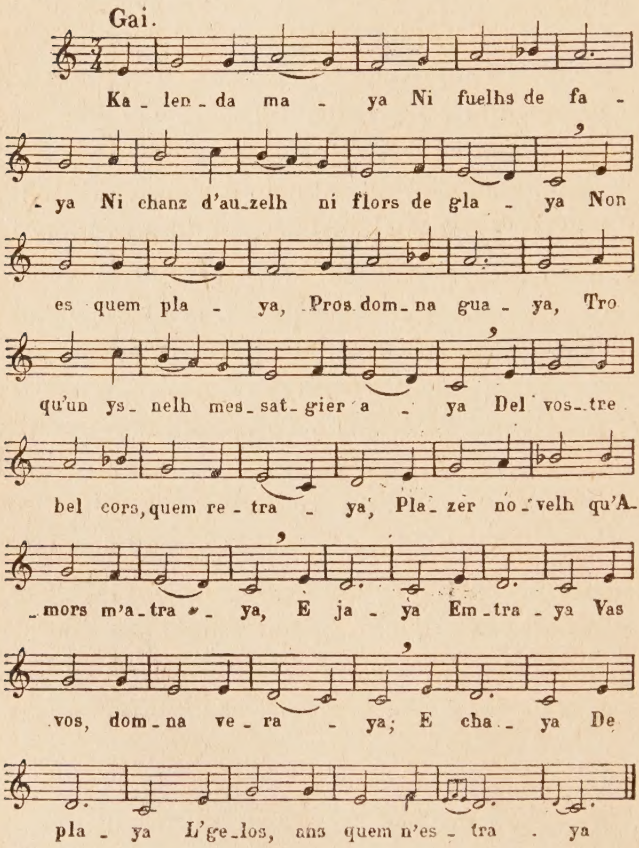
Ici, un des plus anciens manuscrits qui nous aient conservé la biographie de notre poète raconte l'épisode suivant. En ce temps vinrent à

la cour du marquis deux jongleurs de France, qui savaient bien jouer de la vièle. Et un jour, ils jouèrent sur leurs instruments une *estampida*, qui plut fort au marquis, aux chevaliers et aux dames. Et sire Rambaut en manifesta si peu de joie que le marquis s'en aperçut. « Eh quoi ! seigneur Rambaut, lui dit-il, que ne chantez-vous, que n'êtes-vous plus joyeux, quand voici un bel air de vièle et près de vous aussi belle dame que ma sœur, qui vous tient à son service et est bien la plus valeureuse femme qui soit au monde? » — Sur quoi Rambaut répondit qu'il n'en ferait rien. Le marquis, qui était au courant, dit à sa sœur : « Madame Béatrice, par amour pour moi et pour tout l'entourage, vous plaise prier Rambaut qu'au nom de votre amour et de votre grâce, il ait à chanter et à retrouver sa gaîté d'antan ! »

Et madame Béatrice fut d'assez grande courtoisie et générosité pour prier Rambaut de prendre réconfort et pour l'amour d'elle de montrer un visage moins soucieux et de faire une nouvelle chanson. C'est alors que Rambaut, pour la raison que vous venez d'ouïr, fit une *estampida* en ces termes, *don Raimbautz per aquesta razon que vos avetz ausit, fetz la stampida que dis aisi :*

Kalenda Maia,
Ni flor de faia,
Ni cant d'ausell...

Et le biographe ajoute : « Cette *estampida* fut faite sur l'air de l'*estampida* que les jongleurs avaient jouée sur leurs vièles, *aquesta 'stampida fo facha a las notas de la 'stampida quel ioglar fasion en las violas.* »



II

Ma belh' amia,
Per Dieu no sia
Que jal gelos de mon dan ria;
Que car vendria
Sa gelozia
Si aitals dos amans partia;
Qu'ieu ja joyos mais no seria
Ni joys ses vos pro nom tenria;
Tal via
Faria
Qu'om ja mais nom veiria.
Selh dia
Morria,
Donna pros, qu'ieus perdria.

III

Quo m'er perduda
Ni m'er renduda
Dona, s'enans non l'ai aguda?
Que drutz ni druda
Non es per cuda;
Mas quant amans en drut se muda,
L'onors es grans queylh n'es creguda.
El belh semblans fai far tal bruda;
Que nuda
Tenguda
Nous ai ni d'als vencuda;
Volguda
Crezuda
Vos ai ses autr' ajuda[1].

. . . . . .

1. I. — Ni le premier jour de mai, ni la [première] feuille du

Voilà donc l'histoire : ce qu'il faut retenir au point de vue musicologique, c'est que les paroles de la pièce *Kalenda maia* furent composées par Rambaut de Vaqueiras pour être adaptées sur une mélodie instrumentale.

B. On dansait aux chansons. — Cette forme d'art réunissait trois éléments : la musique, la poésie et la danse. Elle mettait en présence un protagoniste, *celui qui chante avant*, homme ou femme, et un chœur. Cette complexité demandait un certain ordre pour ne pas aboutir à la confusion. Il fallait que le rôle de chacun fût éta-

hêtre, ni les chants des oiseaux, ni la fleur du glaïeul ne peuvent me réjouir, dame noble et belle, tant que je ne verrai pas arriver un messager rapide, venu de votre part, m'apportant des nouvelles réconfortantes pour mon amour, tant que je n'aurai pas été prosterné à vos pieds (?), et que je n'aurai pas vu, avant de vous quitter, le jaloux tomber, foudroyé par la colère.

II. — Ma belle amie, veuille Dieu ne pas permettre que le jaloux se réjouisse de mon dommage ; sa jalousie pourrait lui coûter cher (?) si elle réussissait à séparer deux amants comme vous et moi. Jamais plus je ne connaîtrais la joie ; du moins aucune joie, sans vous, ne me serait douce : je m'éloignerais, nul ne me verrait plus ; ou plutôt, noble dame, je mourrais ce jour-là même où je vous aurais perdue.

III. — Mais comment pourrais-je perdre, comment pourrais-je recouvrer une dame, qui n'aurait jamais été mienne ? Ce n'est pas en imagination que l'on peut être amant et amante ; quand un amoureux conquiert ce titre, c'est pour lui grand honneur. La gracieuse façon dont vous m'accueillîtes a pu faire croire que je l'avais mérité... ; mais il n'en est rien : je vous ai cherchée et voulue, sans jamais obtenir votre grâce (Traduction de M. Jeanroy).

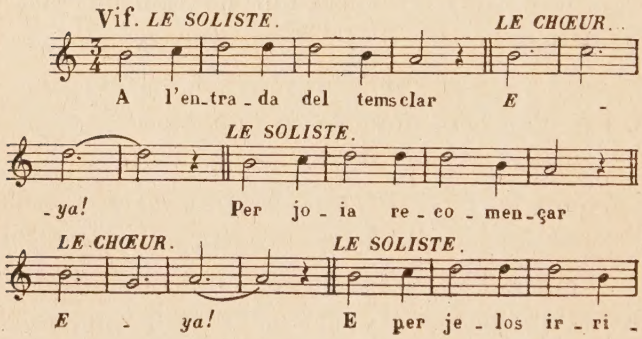
bli, que la part du soliste et la part du chœur, — celle-ci moindre et plus simple que la première, — fussent déterminées.

M. Jeanroy a donc eu raison de croire que la destination première des genres à formes fixes a été d'accompagner la danse. C'est au XIIIe siècle que nous les voyons apparaître ; deux surtout, la *balade* et le *rondeau*, sont en faveur, mais au siècle suivant les formes poétiques et musicales seront astreintes à des règles de plus en plus précises et, de même, le nombre de ces genres à forme fixe va en s'accroissant : Guillaume de Machaut sait les manier avec une virtuosité surprenante.

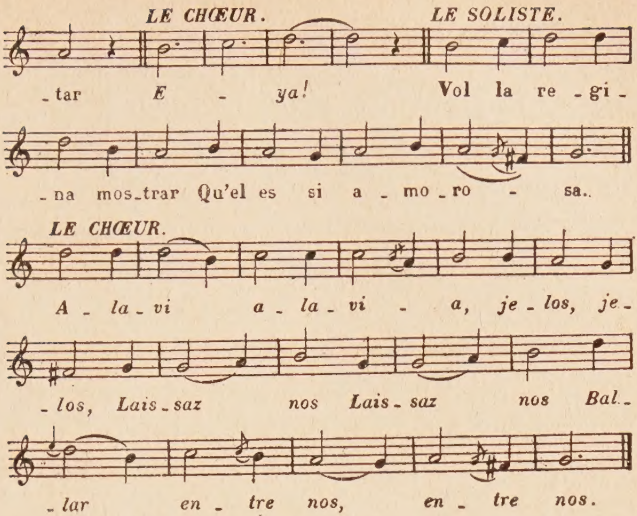
A côté de ces danses qui ne sont que des danses, des recherches récentes ont établi l'existence de danses mimées, développement gracieux d'un petit drame à personnages chantant et évoluant : nous les appellerons, comme au moyen âge, des *baleries*. Ici pourtant nous ne retrouvons plus la fixité de la forme : elle est exclue par l'action dramatique. J'ai dit *balades*, *rondeaux* et *baleries* : ces expressions demandent à être précisées.

a) Au temps où nous sommes, au milieu et peut-être à la fin du XIIIe siècle, la *balade* ne s'astreint point encore à une régularité de structure aussi rigoureuse qu'à l'âge suivant. Les

spécimens qui nous ont été conservés de l'âge des troubadours admettent bien des licences. J'en retiendrai un exemple, la célèbre balade *A l'entrada* du chansonnier Saint-Germain-des-Prés. Cette chanson à danser a été faite dans une forme très ancienne et très simple : elle est composée de strophes monorimes, chantées par un soliste, que suivait un refrain repris par le chœur. En outre, il semble bien que l'exclamation *Eya* qui s'intercale entre chaque vers de la strophe appartenait également au chœur : mais ceci est exceptionnel. Il serait regrettable de n'en point donner le texte ici[1].



1. Cette ravissante balade a été publiée une fois déjà dans ma brochure intitulée *La chanson populaire dans les textes musicaux du moyen âge*. (Paris, Champion, 1905.) Les divergences de transcription qu'on pourra remarquer sont le résultat de recherches nouvelles que nous avons faites et de conclusions auxquelles nous sommes depuis parvenu.



II

El' a fait per tot mandar, — *Eya,*
Non sia jusqu'a la mar, — *Eya,*
Piucela ni bachalar, — *Eya,*
Que tuit non venguan dançar
En la dansa joioza.
Alavi', alavia, etc.

III

Lo reis i ven d'autra part, — *Eya*
Per la dansa destorbar, — *Eya,*
Que el es en crematar, — *Eya,*
Que on no li voill' emblar
La regin' aurilloza.
Alavi', alavia, etc. [1]

. . . . . .

1 I — Au retour du temps clair, pour recommencer à être

Somme toute, si nous examinons les quelques types anciens de *balades* qui nous ont été conservés, on verra que la présence du refrain en est la caractéristique ordinaire : c'était la partie dévolue au chœur.

b) Le *rondeau,* dont la fortune fut grande dès le XIIIe siècle, semble avoir eu son prototype dans les poésies latines du même temps, où cette forme abonde réellement. Mais, tandis que les rondeaux latins sont des pièces composées ordinairement de plusieurs strophes, le rondeau en langue vulgaire n'en a qu'une, c'est le *rondel sengle* des auteurs d'arts poétiques et, au XIVe siècle seulement, nous trouverons des rondeaux français développés plus longuement.

Voici quelle est la charpente du rondeau au temps des trouvères lyriques. L'élément générateur en est un *refrain* de deux vers. Ce distique appartient à la poésie popularisée, c'est une phrase familière, une sentence ; véritable passe-partout poétique, nous retrouvons parfois un

en joie et pour irriter les jaloux, la reine veut montrer qu'elle est très amoureuse. Fuyez loin, très loin, jaloux, laissez-nous, laissez-nous danser entre nous, entre nous !

II. — Elle a fait partout savoir que d'ici jusqu'à la mer il ne doit être jeune fille ou jeune garçon qui ne vienne danser en la danse joyeuse. Fuyez loin, etc.

III. — Mais le roi vient d'autre part, il vient pour troubler la danse, car il est en grande crainte qu'on ne lui veuille enlever la reine d'avril. Fuyez loin, etc.

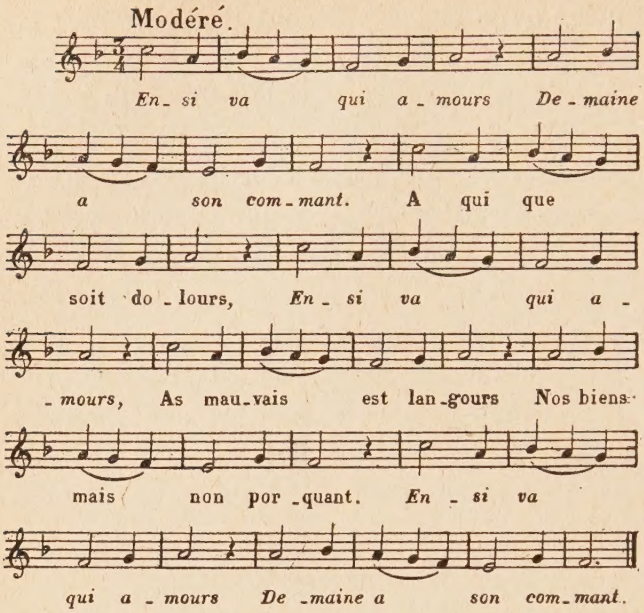
. . . . . .

même refrain non seulement dans les rondeaux, mais encore dans les motets, dans les pastourelles, dans les chansons. Le rondeau est le développement de l'idée contenue dans le refrain initial. Je désigne par AB les deux vers de ce refrain. Le rondeau se continue par un vers *a*, qui est appareillé par la rime au premier vers du refrain. Le vers A succède à *a*, puis le rondeau se poursuit par deux vers nouveaux, *a* et *b*, qui reproduisent la mesure et les rimes du début. Enfin la pièce se termine par la reprise du refrain. Je mets ces éléments bout à bout et nous avons une petite pièce de huit vers, ainsi formée :

AB*a* A *ab* AB

On voit de suite quelle peut être l'interprétation de ce rondeau. Elle se répartit entre un personnage principal, le meneur du jeu, le conducteur de la danse, celui qui chante avant, peu importe, et le chœur. Le protagoniste chante toute la pièce ; le chœur répond en chantant les vers du refrain, au début, dans la partie centrale et à la fin de la chanson. Un exemple, pris entre mille, nous montrera comment dans la réalité on exécutait un rondeau [1].

1. Ce rondeau est pris au ms. 264, fol. 181, de la Bibliothèque Bodléienne, à Oxford.



Je signale en passant l'intérêt que présente le rondeau du moyen âge, dont l'évolution se fait régulièrement, de siècle en siècle, pour l'intelligence dans la musique classique de la forme du *rondo*, qui est l'aboutissant logique du type primitif.

c) Une connaissance approfondie de notre littérature médiévale et une singulière faculté de pénétration ont permis à M. Joseph Bédier, professeur au Collège de France, où il a succédé à Gaston Paris, de proposer une forme nouvelle et heureuse d'interprétation pour un certain

nombre de chansons à danser qui restent inintelligibles, si on les suppose simplement chantées par le coryphée ou par le chœur. Je suis désormais uniquement l'article sur *Les plus anciennes danses françaises*, publié par M. J. Bédier, dans la *Revue des Deux Mondes*, en 1906[1]. « Prêtez-les à des personnages de ballet dansant au milieu de la carole, ces fragments de chansons à danser s'animeront d'un mouvement plus expressif. Plusieurs de ces textes montrent que les danseurs ne se tiennent pas par les mains, comme dans la *carole* ordinaire, ce qui immobiliserait leurs bras, mais que, comme le dit joliment l'auteur de *Guillaume de Dole*, « ils dansent et chantent des bras et des mains ». Certains fragments nous invitent à imaginer non pas « deux groupes », deux chœurs alternans, mais deux ou trois danseurs qui miment une scène ».

Et, partant de cette idée, M. Bédier, qui glane çà et là dans les textes lyriques, aidé de ses souvenirs, arrive à reconstituer quelques scénarios de danse qui ont pu vraisemblablement être exécutés dans les réunions des châteaux, où, les jours de pluie et les soirs d'hiver, les heures passaient lentement : chaque société a eu ses divertissements. Ces petites scènes de *balerie* cons-

1. Tome XXXI, pp. 398 et ss.

tituent le théâtre mondain au temps de saint Louis.

C'est d'abord le jeu du « chapelet » fleuri, c'est-à-dire de la dame qui joue, solitaire, avec une couronne de fleurs dans un bocage et qui s'en va avec un jeune seigneur qu'un *ménestrel de vielle* a envoyé vers elle. C'est la balerie de la reine de printemps : j'en ai plus haut donné quelques strophes. C'est le bois d'amour, bois mystérieux et sacré, où, seuls, les amoureux ont accès :

Je gart le bos
Que nus n'en port
Chapel de flors, s'il n'aime.

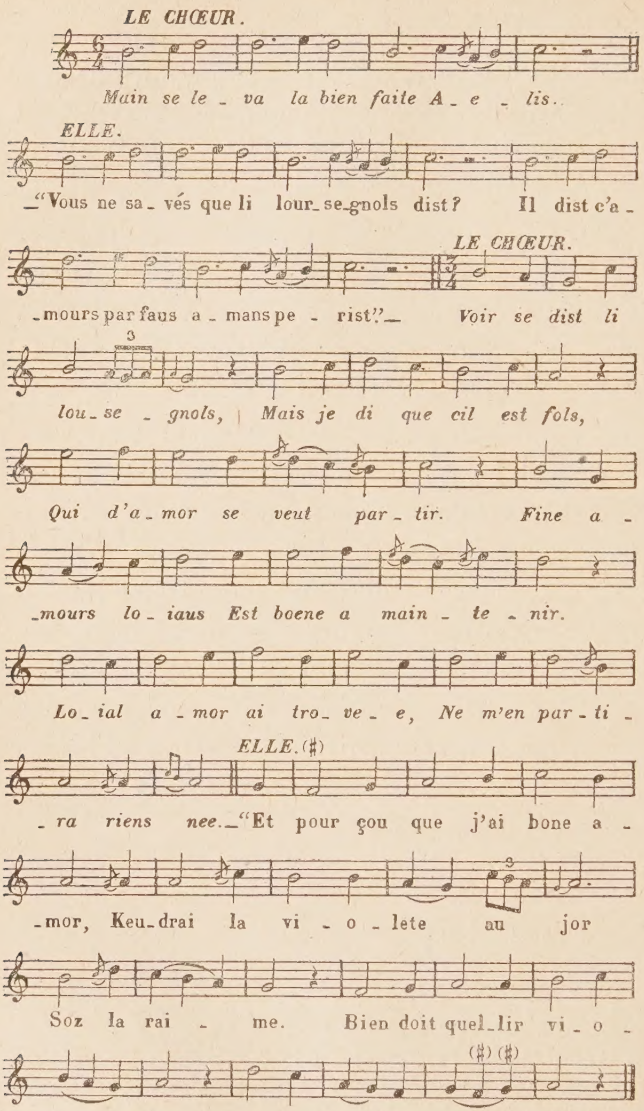
C'est une scène d'enlèvement et c'est la pantomime d'une danseuse, sans doute protégée par le chœur, qui tâche d'éviter le jaloux qui la guette. Le thème de la danse robardoise est le larcin d'un baiser. C'est, enfin, un autre thème de danse qui fit fureur au XIIIe siècle, le couplet de *Bele Aelis*. Un des trouvères qui l'utilisèrent, le dernier sans doute, Baude de la Quarière, a fait sur ce sujet une chanson dont les détails sont pleins de charme, mais dont l'ensemble reste à peu près inintelligible. « Chacune de ces phrases, écrit M. Bédier, est claire et jolie, et ces phrases claires, mises bout à bout, sont

obscures[1] ». Il faut supposer que c'est une pièce dialoguée. « Après chaque couplet de l'un des danseurs, le chœur reprend en sept vers. Pareil au chœur d'une comédie grecque, il s'associe aux sentiments des principaux acteurs. Il les excite à l'amour et leur rappelle en ces sept vers les principaux préceptes de l'amour courtois. Puis, dans les cinq derniers vers de la strophe, se joue une seconde scènette de balerie, chacun des petits acteurs chantant à son tour... La pièce de Baude représente, à notre avis, une danse « stylisée », un spectacle organisé plutôt qu'un divertissement que des gens du monde se donnent à eux-mêmes et le chœur pouvait y jouer un rôle musical plutôt que chorégraphique[2] ». Belle Aelis n'est aujourd'hui qu'une fleur desséchée dans les feuillets d'un pesant manuscrit ; notre transcription fragmentaire va lui redonner, sinon toute sa fraîcheur — il faudrait pour cela le cadre où elle vécut, — mais au moins un semblant d'existence[3].

1. Article cité, p. 415.

2. *Ibid.*, p. 416.

3. Voir *La Chanson de Bele Aelis par le trouvère Baude de la Quarière*, publiée par MM. R. Meyer, J. Bédier et P. Aubry. Paris, 1904, in-8°. On remarquera également dans cette pièce certaines divergences entre les deux transcriptions que nous en avons faites à quatre années d'intervalle.


LE CHŒUR.
Main se le - va la bien faite A - e - lis.
ELLE.
—"Vous ne sa - vés que li lour - se - gnols dist? Il dist c'a -
LE CHŒUR.
- mours par faus a - mans pe - rist."— Voir se dist li
lou - se - gnols, Mais je di que cil est fols,
Qui d'a - mor se veut par - tir. Fine a -
- mours lo - iaus Est boene a main - te - nir.
Lo - ial a - mor ai tro - ve - e, Ne m'en par - ti -
ELLE.
- ra riens nee.—"Et pour çou que j'ai bone a -
- mor, Keu - drai la vi - o - lete au jor
Soz la rai - me. Bien doit quel - lir vi - o -
- le - te Qui par a - mours ai - me."

II

LE CHŒUR : *Bel se para et plus bel se vesti.*

LUI : « Vos avés bien le rousegnol oï :
Se bien n'amés, amors avés traï ».

LE CHŒUR : *Mal ait qui le trahira !*
Ki les dous maus sentira
Bien li ert guerredoné.
Nus ne sent les maus, s'il n'aime,
U s'il n'a amé.
Je le sent,
La dolour sovent !

LUI : « Et pour çou que j'ai bien amé,
Amie ai a ma volenté,
Bele et jointe ;
Amors ai a ma volenté,
Si m'en tien cointe ».

III

LE CHŒUR : *Si prist de l'aigue en un doré bacin.*

ELLE : « Li rousegnols nos dit en son latin :
« Amant, amés, joie arés a tous dis ».

LE CHŒUR : *Ki bien aime joie atent,*
Et ki d'amer se repent
Ne poet joie recouvrer.
Ne vos repentés mie
De loiaument amer.
Dehait d'amer ne balera,
Et ki ne se renvoisera !

ELLE : « Tant me plaist li deduis d'amor
C'oublié en ai la dolor

Et contraire.
Tant ai de joie a mon talent
Que je n'en sai que faire ».

IV

LE CHŒUR : *Lava sa bouche et ses oex et son vis.*

LUI : « Buer fu cil nés ki est loiaus amis !
Li rousegnols l'en pramet paradis ».

LE CHŒUR : *De ce sui liés et joians*
C'ainc ne fui las ne restans
De souffrir la douce dolour.
Il pert bien a mon viaire
Que j'aim par amors.
Vos qui d'amors vivés,
Paradis vos atent.

LUI : « Se Dieu plaist, jou i serai mis,
Car ja mais plus loiaus amis
Ne vivra.
Cascuns dit c'amours l'ocist,
Mais jo sui ki garira ».

V

LES DEUX DANSEURS CHANTENT AVEC LE CHŒUR :

Si s'en entra la bele en un gardin.
Li rousegnols un sonet li a dit :
« Pucele, amés, joie arés et delit ».
La pucele bien l'entent,
Et molt debonairement
Li respont et sans orguel :
« Sans amour ne sui je mie,
Ce tesmoignent mi oel.

Bon jour ait ki mon cuer a,
N'est pas od moi ! »
Pleüst Dieu ki ainc ne menti
Que li miens amis fust or ci
A sejour !
Si j'avoie une nuit s'amour,
Bien vauroie morir au jour !

Enfin, au nombre de ces scénarios de balerie, il faut mettre une pièce, le *jeu du guetteur*, dont je dirai quelques mots en parlant des chansons d'aube.

Ces jeux seigneuriaux, ces divertissements qui furent pour les grandes personnes, rappellent de très près les danses enfantines d'aujourd'hui : ils portent en eux leur jeunesse et cette jeunesse, c'est celle du tempérament national celle du génie français.

Ce paragraphe n'a point la prétention de retracer l'histoire de la danse au XIIIe siècle, mais simplement d'indiquer ce que nous en savons. C'est peu à la vérité, mais il est fort à craindre que, présentement, ce ne soit tout.

4. — LES REVERDIES

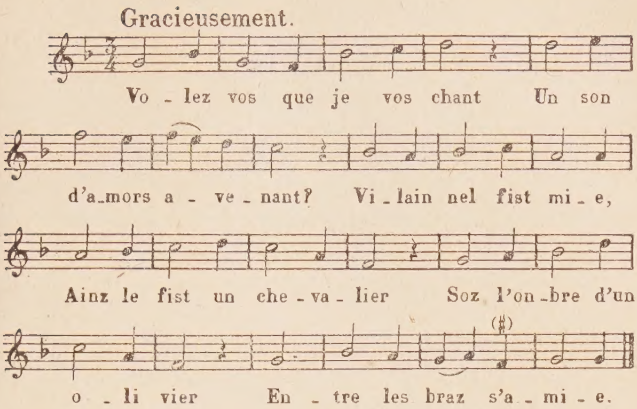
Entre tous les petits genres lyriques, celui-ci est le plus petit, et même nous aurions pu sans inconvénient le passer sous silence, n'eût été le regret de ne point en publier un spécimen, qui

me paraît une des plus jolies fleurs de la lyrique médiévale.

La *reverdie* tient encore aux fêtes de mai, mais le sens populaire que cette origine implique s'est singulièrement aristocratisé entre les mains des trouvères. Ainsi la *reverdie* est une pastourelle, d'où la bergère est exclue, ainsi que tous les personnages rustiques, que nous retrouverons dans la véritable pastourelle. Il ne reste que le cadre et encore ce cadre champêtre est-il ici singulièrement idéalisé. Ce décor de féerie est destiné à produire une impression printanière, mieux encore l'impression d'un matin de printemps et dans ce tableau imprécis et enchanteur se déroule la vision du poète. Nous sommes le plus souvent dans un verger et, par un clair soleil, sous les pommiers en fleurs où s'ébattent tous les oiseaux de la terre, le poète rêve[1]. Il demande au rossignol de chanter et rivalise ensuite avec lui en s'accompagnant sur la citole. Ce qu'il chante, nous le savons et je vais le dire ici[2].

1. Bartsch, I, 27, 28, 29, 30 *a* et *b*, 66 et II, 2.

2. Cette reverdie vient du ms. 5198, p. 366, de la Bibliothèque de l'Arsenal. Le texte poétique a été précédemment publié par K. Bartsch, *Romanzen*, p. 23, et la mélodie dans notre *Rythmique musicale des troubadours et des trouvères*, p. 25.



II

Chemisete avoit de lin
Et blanc peliçon hermin
Et bliaut de soie ;
Chauces out de jaglolai
Et solers de flors de mai,
Estroitement chaucade.

III

Çainturete avoit de fueille
Qui verdist quant li tens mueille :
D'or est boutonade.
L'aumosniere estoit d'amor,
Li pendant furent de flor :
Par amors fu donade.

. . . . . .

V

Si s'en vet aval la pree :
Chevaliers l'ont encontree,
Biau l'ont saluade.
« Bele, dont estes vos nee ? » —
« De France sui la loee,
Du plus haut parage.

VI

Li rosignox est mon pere,
Qui chante sor la ramee
El plus haut boscage.
La seraine ele est ma mere,
Qui chante en la mer salee
El plus haut rivage ».
. . . . . .

Décor de rêve et poème de féerie ! Je ne crois pas que les plus longs travaux caractérisent mieux les *reverdies* que la courte définition qu'en donnait M. Bédier, un jour, à son cours du Collège de France : le songe d'une matinée de printemps.

5. — LES PASTOURELLES

La *pastourelle* est encore une chanson de femme, mais ici la femme est toujours une bergère. On ne doit point entendre ce mot au sens de

pastoralia, chant consacré aux choses rustiques, mais avec la signification de *pastorella*, chant de bergères. Nous trouvons la pastourelle dans la poésie des troubadours et dans celle des trouvères. Le genre apparaît à une époque très ancienne : une des plus jolies de ces pastourelles est l'œuvre de Marcabru et Marcabru est un précurseur. On sait par son biographe que déjà Cercalmon, le plus ancien des troubadours, faisait des pastourelles *a la usanza antiga*, à la manière ancienne. La pastourelle existait donc dans le midi de la France vers le milieu du XIIe siècle. Seulement ici la femme qui chante ne chante plus dans le gynécée, elle chante en plein air, au milieu d'un champ, au bord d'une rivière, à l'orée d'un bois. Primitivement ce chant des bergères est une fleur rustique. Les érudits de nos jours se sont penchés sur cette fleur, ils l'ont cueillie et, impitoyables chercheurs, ils lui ont demandé, non pas pourquoi elle était fraîche et jolie au milieu de ses sœurs, mais pourquoi elle avait fleuri à telle place plutôt qu'à telle autre, ou encore, si elle se souvenait de la main qui l'avait semée et comment. De graves philologues d'outre-Rhin ou des esprits très ingénieux, comme Gaston Paris et A. Jeanroy, ont disséqué la pastourelle. Ils ont construit des systèmes et sur une toute petite chose ils

ont mis de grands mots. Dans ce livre, qui n'est point de science, nous n'aurons pas honte d'être moins profond et de demander seulement aux œuvres du passé ce que d'elles-mêmes elles peuvent nous apprendre.

C'est encore M. Jeanroy qui va nous préciser, excellemment, le thème ordinaire des pastourelles. « Un chevalier, — qui n'est autre que le poète, — erre par la campagne au lever du soleil en proie à des soucis ou à des tristesses d'amour. Dans un pré ou le long d'un sentier, il rencontre une jeune bergère, occupée ordinairement à tresser un « chapel » de fleurs ou à chanter quelque chanson, et dont la beauté le ravit. Il descend de cheval, et lui offre son amour d'une façon plus ou moins discrète. Jusqu'ici toutes les pièces se ressemblent : nos poètes ne se sont pas permis d'introduire une seule variante dans ce début consacré ; mais l'aventure peut prendre diverses tournures. Souvent, — c'est le cas le plus ordinaire, — la bergère se fait longtemps prier : elle refuse de croire à cette passion si subitement conçue et déclarée ; elle s'excuse sur l'infériorité de sa condition et la simplicité de son costume et elle renvoie le solliciteur aux femmes de sa condition, ou bien elle allègue la présence de son père qui laboure non loin de là ou celle de son ami.

« Mais le galant chevalier a réponse à tout ; il proteste de son amour, non moins ardent que soudain ; il se répand en éloges enthousiastes de la beauté de la bergère, il s'indigne qu'elle vive aux champs, jure qu'elle mériterait d'habiter un palais, que le fils du roi serait heureux de l'avoir pour amie. Il lui propose de l'emmener, de lui faire partager son château, de la combler de richesses.

« Si elle refuse, il est prêt à prendre la houlette pour vivre plus près d'elle. Souvent il n'y a pas besoin de recourir à ces fallacieuses promesses, et la vue d'un joyau, d'un « peliçon fourré », d'une « robe d'escarlate », d'un « anel d'or », suffit à rendre la belle beaucoup moins intraitable.

« Quand elle s'obstine dans son refus, le chevalier n'hésite pas à prendre de force ce qu'il ne peut obtenir par la persuasion. Il va sans dire qu'il oublie ensuite ses promesses, qu'il remonte sur son destrier et poursuit tranquillement son chemin.

« Les choses ne se passent pas toujours aussi simplement : la bergère appelle quelquefois au secours. Son père, ses frères ou son ami sortent d'un bois voisin et protègent énergiquement sa vertu. Quand le chevalier voit qu'il a affaire à forte partie, il n'hésite pas.

Lors n'oi je talent de rire,
Quant irié vi le pastor...
Elle me comence à dire :
« Revenés arier, biaus sire ;
Je vos otroi mon amor ! »
Mais por tot l'or de l'empire,
Ne fuisse tornés vers lor.

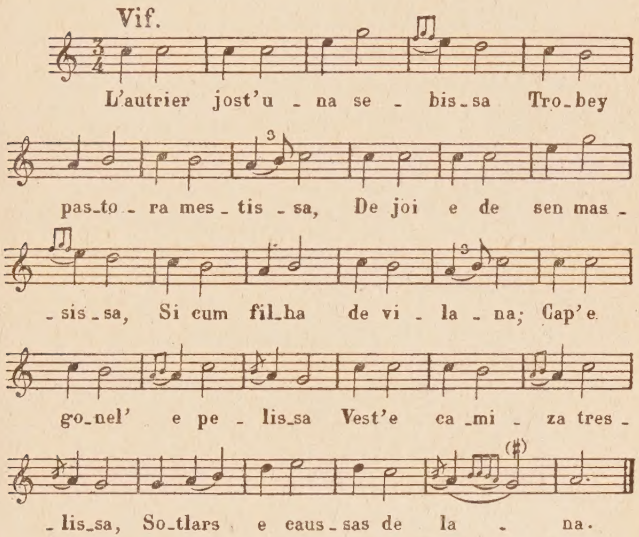
Bartsch, *Romanzen*, III, 52, 61.

« Quand il essaie de résister, il n'a pas toujours le dessus, et il arrive qu'il ne s'éloigne pas sans avoir reçu quelque horion, ce qu'il avoue avec une bonne grâce parfaite [1]. »

Nous venons de dire que les historiens de la littérature ont exercé leur sagacité à chercher l'origine du genre. Nous ne les suivrons point dans leurs laboratoires, car une étude musicologique n'a point à entrer dans ces disputes. Quoi qu'il en soit, il est infiniment vraisemblable qu'à l'origine, la *pastourelle* a été le chant monologué d'une bergère, jeune fille qui voudrait un ami, jeune femme mal mariée qui soupire après un amant. A une seconde étape, nous assistons au dialogue d'une bergère et de son berger ; puis, dans cette scène rustique un élément aristocratique s'introduit avec l'arrivée du galant chevalier et, désormais, les trois personnages de

1. Jeanroy, *Origines*, pp. 2 et ss.

la *pastourelle* ont pris contact. Non que nous les trouvions toujours réunis, car, le plus souvent, deux seulement sont en présence, la bergère et le chevalier. L'entretien est ordinairement animé et piquant. Voici une pastourelle, la plus ancienne peut-être qui nous soit parvenue. Elle est du troubadour Marcabru, un misogyne fervent[1].



1. La pastourelle de Marcabru se trouve au fol. 5 du ms. fr. 22543 de la Bibliothèque Nationale. Les philologues en ont à diverses reprises édité le texte poétique.

II

Ves lieis vinc per la planissa :
« Toza, fi'm ieu, res faitissa,
Dol ai gran del veu que' us fissa ».
— « Senher, so'm dis la vilana,
Merce Dieu e ma noirissa,
Pauc m'o pretz si'l vens m'erissa,
Qu'alegreta sui e sana ».

III

— « Toza, fi'm ieu, cauza pia,
Destoutz me sui de la via
Per far a vos companhia ;
Quar aital toza vilana
No deu ses parelh paria
Pasturgar tanta bestia
En aital terra soldana ».

IV

— « Don, fetz ela, qui que' m sia,
Ben conosc sen e folia,
La vostra parelhadura,
Senher, so'm dis la vilana,
Lai on se tanh si s'estia,
Que tals la cuj' en bailia
Tener, no'n a mas l'ufana ».

V

— « Toza de gentil afaire,
Cavaliers fon vostre paire
Que' us engenret de la maire,

Car fon corteza vilana.
Com plus vos gart m'etz belaire,
E per vostre joi m'esclaire,
Si fossetz un pauc humana ».

VI

— « Don, tot mon linh e mon aire
Vei revertir e retraire
Al vezoig et a l'araire,
Senher, so dis la vilana ;
Mas tals se fai cavalgaire
C'atrestal deuria faire
Los seis jorns de la semana ».

. . . . . .

XI

— « Toza, tota creatura
Revertis a sa natura :
Parelhar parelhadura
Devem, ieu e vos, vilana
Al abric lonc la pastura,
Que mielhs n'estaretz segura
Per far la cauza doussana ».

XII

— « Don, oc, mas segon drechura
Cerca fols la folatura,
Cortes cortez' aventura,
E' l vilas ab la vilana ;
En tal loc fai sens fraitura
On hom non garda mezura,
So ditz la gens anciana. »

XIII

— « Toza, de vostra figura
Non vi autra plus tafura
Ni de son cor plus trefana ».
— « Don, lo cavecs vos aüra
Que tals bad' en la penchura
Qu'autre n'espera la mana[1] ».

1. I. — L'autre jour, près d'une haie, je trouvai une pastoure métisse (de moyenne condition), pleine de gaieté et de sens ; elle était fille de vilaine ; vêtue d'une cape, d'une gonelle et d'une pelisse, avec une chemise maillée, des souliers et des chausses de laine.

II. — Vers elle je vins par la plaine : Jouvencelle, lui dis-je, être enchanteur, j'ai grand deuil que le vent vous pique. — Sire, dit la vilaine, grâce à Dieu et à ma nourrice, peu me chaut que le vent m'échevèle, car je suis joyeuse et saine.

III. — Jouvencelle, lui dis-je, objet charmant, je me suis détourné du chemin pour vous tenir compagnie ; car une jeune vilaine telle que vous ne doit pas, sans un compagnon assorti, paître tant de bétail dans un tel lieu, seulette.

IV. — Sire, dit-elle, quelles que soient mes qualités, je sais reconnaître sens et folie. Réservez votre accointance, seigneur, dit la vilaine, à ceux à qui elle sied ; car tel croit vous posséder qui n'a de cette possession que la vaine apparence.

V. — Jeune fille de noble condition, quelque chevalier fut votre père ; la mère dont il vous engendra fut une courtoise vilaine : plus je vous vois (regarde), plus vous me semblez belle, et votre gaieté m'illumine. Si vous vouliez seulement m'être un peu plus humaine !

VI. — Sire, tout mon lignage et toute ma famille, je les vois retourner et revenir à la bêche et à la charrue, seigneur, dit la vilaine ; mais tel se dit chevalier qui devrait faire le même métier durant six jours de la semaine.

XI. — Jouvencelle, toute créature retourne à sa nature ; nous devons former un couple assorti, moi et vous, vilaine, à l'abri le long de ce pâturage, car vous y serez plus en sûreté pour faire la douce chose.

XII. — Sire, oui, mais selon droiture (raison) le fou cherche

Pourtant, malgré l'air de simplicité rustique qui se dégage de ces chansons, ne nous illusionnons pas ! Le moyen âge n'a eu ni un Watteau, ni un Florian, mais il a eu les bergeries. Les personnages, hors le chevalier, sont rustiques, mais, à l'ordinaire, ils ont infiniment d'esprit : j'en veux pour témoin la bergère de Marcabru. Qu'à l'origine, le genre ait été populaire, c'est-à-dire que les premières pastourelles aient été l'œuvre de poètes nés du peuple et écrivant pour lui, la chose est possible, elle est même vraisemblable, mais les compositions de ce premier âge ne nous sont point parvenues. Dès le milieu du XIIe siècle, les troubadours et les trouvères s'étaient emparés de ce genre. Raffinés d'art, ils se prenaient aux choses et aux gens de la campagne dans l'état d'esprit où Marie-Antoinette était elle-même, alors qu'elle jouait à la fermière dans sa laiterie de Trianon. La composition musicale des *pastourelles* est aussi achevée que celle des autres genres lyriques, aucun trait de l'art

sa folie et le courtois courtoise aventure : que le vilain reste avec la vilaine. Là où mesure n'est pas observée, la sagesse manque, ce dit la gent ancienne.

XIII. — Jeune fille, de votre figure je n'en vis une autre plus friponne, ni ayant esprit plus moqueur.

— Sire, vous êtes né sous les auspices de la chouette (?) ; tel est bouche bée devant la peinture (l'apparence), tandis qu'un autre attend la manne (la réalité). (Traduction de MM. Dejeanne et Jeanroy.)

populaire ne s'y retrouve plus spécialement et si dans quelques-unes de ces pièces que nous appellerons des *pastourelles à refrains*, il se trouve que le poète ait intercalé des refrains qui appartiennent peut-être au domaine de la chanson populaire, nous ne verrons dans ce procédé qu'une tendance de plus à suivre le chemin que nous indiquons. Les troubadours, surtout, restent à la campagne des poètes de salon et, jusqu'au milieu des bergères, conservent le souvenir de leurs dames. Les trouvères, eux, ont plus de naturel, mais pas assez toutefois pour arriver à dissimuler l'effort ou le pastiche et, pas plus que dans les vers du poète nous ne retrouverons paroles de bergers ni propos de bergères, pas plus dans les mélodies du musicien nous n'entendrons d'authentiques chansons populaires, des airs de chalumeau, de musette ou de flageolet.

6. — LES CHANSONS D'AUBE

L'*aube* des trouvères, l'*alba* des poètes provençaux n'est point l'aubade, dont les premiers exemples ne remontent guère plus haut que le XVe siècle. La *chanson d'aube* n'est plus, d'ailleurs, une chanson de femme au même titre que la pastourelle ou la chanson d'histoire, ou plutôt, s'il y a une femme dans l'aventure, on

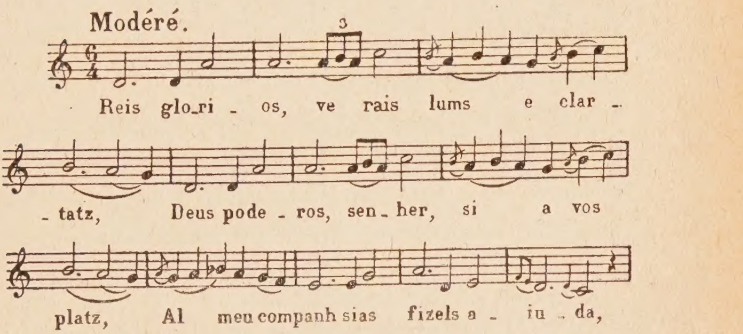
ne nous la montre pas toujours, elle reste cachée dans une chambre du château et, derrière un vitrail de la fenêtre, elle voit sans être vue. Ce développement littéraire a été surtout en faveur chez les trouvères de langue allemande, les *Minnesaenger* : il ne reste pas moins d'une centaine de chansons d'aube dans l'ensemble de leurs œuvres. Ces pièces sont beaucoup plus rares dans la lyrique française : on en connaît, méritant véritablement cette désignation, sept dans la poésie des troubadours et quatre dans celle des trouvères.

Voici la donnée du genre : il fait nuit et deux amants sont ensemble. Leur bonheur est si grand que le jour, sans qu'ils s'en doutent, va paraître et qu'il faut le chant d'un oiseau, l'appel d'un ami, la vigilance d'un guetteur pour les en avertir. Il y a donc trois personnages : l'amante, l'amant et le tiers chargé d'annoncer le lever du jour. Ils ne paraissent pas toujours réunis : le veilleur de nuit, ou, si l'on aime mieux, le guetteur, le *gaite* de la vieille langue, qui se fait ainsi le complice des amours illicites, est un personnage caractéristique ; il est emprunté à la vie seigneuriale du moyen âge, car nous savons que dans les châteaux, un veilleur, placé au sommet d'une tour annonçait a haute voix les heures de la nuit et le lever

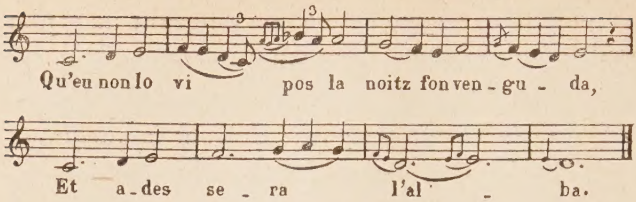
du soleil : peut-être aussi avait-il mission de donner l'alarme, au cas où, dans les environs immédiats du château, il aurait aperçu quelque chose d'insolite. Mais que la châtelaine s'oublie en galante aventure, le guetteur, dont nous aimons à croire le dévouement tout à fait désintéressé, devient le confident de la dame. Or, dans la « chambre encortinée », les amants sont aux bras l'un de l'autre. Qui les préviendra que le jour va paraître et qu'on peut les surprendre, qu'il faut que l'amant se glisse au dehors sans être vu, à la faveur des dernières ombres de la nuit ? Qui les préviendra que le mari revient ou que des espions circulent aux alentours ? Le veilleur, personnage aussi commode pour les amoureux que pour le poète. Et voilà pourquoi le veilleur nous semble un élément essentiel de la chanson d'aube. Mais cet office délicat peut être rempli par un ami fidèle qui garde les abords de la demeure enchantée : nous verrons que son dévouement est parfois mal récompensé et que, le jour venu, ses appels restent vains. L'oiseau, l'alouette d'ordinaire, l'alouette qui *trait lou jor*, n'est jamais crue des amants, qui se refusent à l'entendre. « Non, ce n'est pas le jour, ce n'est pas l'alouette, dit l'incorrigible Roméo, c'est le rossignol, messager des amoureux. »

Comment ces éléments se disposent-ils ? Quel est le plus ancien ? Dans quel ordre chronologique et logique ces personnages ont-ils apparu dans l'évolution du genre ? Ce sont là questions que les érudits, Bartsch, Stengel, Rœmer, Jeanroy, ont tenté de résoudre, mais dont on dispute encore et sur lesquelles l'accord n'est point fait. Nous ne prendrons point part au conflit : voyons simplement ce que l'histoire musicale peut connaître de la chanson d'aube du XIIIe siècle.

Des chansons d'aube que nous possédons, il en est une, au moins, qui nous semble assez près d'être un petit chef-d'œuvre. Une rubrique de manuscrit l'attribue au troubadour Guiraut de Borneilh. Nous en donnons la première strophe transcrite en notation moderne [1].



1. Le texte original que nous suivons dans notre transcription se trouve au fol. 8 du ms. franç. 22543 de la Bibliothèque Nationale.

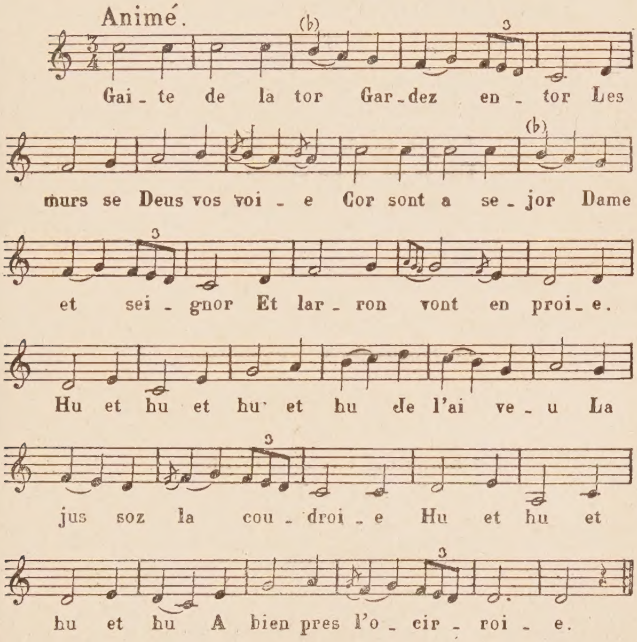


Mais une seconde chanson d'aube, anonyme et appartenant à la production lyrique de la France du Nord, présente un système plus complexe. Dans l'*alba* provençale, nous entendons la chanson d'un ami qui appelle son ami et la réponse de celui-ci, qui voit à regret le jour se lever. Au contraire, le scénario de l'aube en langue d'oïl est bien plus compliqué, si compliqué même que pour en assurer le sens, les commentateurs, Paulin Paris, Wolf, Leroux de Lincy, Gaston Paris, Schlaeger et Jeanroy, n'ont pas mis en avant moins de six à sept systèmes ?[1] C'est la chanson *Gaite de la tor*, qui nous a été conservée dans le manuscrit chansonnier dit de Saint-Germain-des-Prés. Il faut, pour la comprendre, en répartir le récit et suppléer au manque d'indications sur la mise en scène et sur

1. Voir G. Schlaeger, *Studien ueber das Tagelied*, Iéna, 1895, et A. Jeanroy, *Romania*, t. XXXIII, p. 616. (1904) L'explication de A. Jeanroy est acceptée et reprise par J. Bédier dans un élégant article, *Les plus anciennes danses françaises*, publié dans la *Revue des Deux Mondes*, 1906, pp. 398 et ss., que nous avons cité plus haut.

la distribution du texte que l'unique manuscrit qui nous a conservé cette pièce ne donne point.

M. Bédier, dans l'article que nous venons de citer, a été plus loin : non seulement il accepte la distribution du dialogue, telle que M. Jeanroy la propose, mais encore il voit dans cette scène mimée le thème d'un divertissement de société, qui se serait appelé le *jeu du guetteur*, il y découvre le motif d'une petite balerie familière, analogue à telle de nos rondes enfantines[1].



1. Notre transcription est faite d'après le texte du ms.

I

LE COMPAGNON DE L'AMOUREUX (*parlant au guetteur*).

Gaite de la tor,
Gardez entor
Les murs, se Deus vos voie,
C'or sont a sejor
Dame et seignor
Et larron vont en proie.

LE GUETTEUR (*jouant de la trompe et faisant sa ronde*).

Hu et hu et hu et hu !
Je l'ai veü
La jus soz la coudroie.
Hu et hu et hu et hu !
A bien pres l'occirroie.

II

LE COMPAGNON (*au guetteur*).

D'un douz lai d'amor
De Blancheflor,
Compainz, vos chanteroie,
Ne fust la poor
Del traïtor
Cui je redoteroie.

franç. 20050, fol. 83 r° (chansonnier de Saint-Germain-des-Prés) de la Bibliothèque Nationale.

LE GUETTEUR

Hu et hu et hu et hu !
Je l'ai veü
La jus soz la coudroie.
Hu et hu et hu et hu !
bien pres l'ocirroie.

III

LE COMPAGNON (*rassuré sur les dangers que court son ami, au guetteur, l'invitant à se reposer*).

Compainz, en error
Sui, qu'a cest tor
Volentiers dormiroie.
N'aient pas paor :
Voist a loisor
Qui aler vuet par voie !

LE GUETTEUR (*rassuré, lui aussi, et prêt à se reposer*).

Hu et hu et hu et hu !
Or soit teü,
Compainz, a ceste voie !
Hu et hu ! Bien ai seü
Que nos en avrons joie.

IV

LE COMPAGNON (*au guetteur*).

Ne sont pas plusor
Li robeor,
N'i a c'un que je voie,
Qui gist en la flor,
Soz covertor,
Cui nomer n'oseroie.

LE GUETTEUR

Hu et hu et hu et hu !
Or soit teü,
Compainz, a ceste voie.
Hu et hu ! Bien ai seü
Qué nos en avrons joie.

V

LE COMPAGNON (*s'adressant aux amoureux dans la tour*).

Cortois ameor,
Qui a sejor
Gisez en chambre coie,
N'aiez pas freor,
Que tresqu'a [l] jor
Poez demener joie.

LE GUETTEUR.

Hu et hu et hu et hu !
Or soit teü,
Compainz, a ceste voie,
Hu et hu ! bien ai seü
Que nos en avrons joie.

VI

L'AMOUREUX (*sortant de la tour*).

Gaite de la tor,
Vez mon retor,
De la ou vos ooie.
D'amie et d'amor
A cestui tor
Ai ceu que plus amoie.

LE GUETTEUR

Hu et hu !

L'AMOUREUX

Pou ai geü
En la chambre de joie.

LE GUETTEUR

Hu et hu !

L'AMOUREUX

Trop m'a neü
L'aube qui me guerroie.

VII

L'AMOUREUX

Se salve l'onor
Au Criator
Estoit, tot tens voudroie
Nuit feïst del jor ;
Ja mais dolor
Ne pesance n'avroie.

LE GUETTEUR

Hu et hu !

L'AMOUREUX

Bien ai veü
De biauté la monjoie.

LE GUETTEUR

Hu et hu !

L'AMOUREUX

C'est bien seü.
Gaite, a Dieu tote voie !

Nous avons dit plus haut ce qu'il faut penser de cet article et de cette jolie et vivante interprétation.

B. — LA POÉSIE COURTOISE

1. — LA POÉSIE COURTOISE

Les pièces précédemment étudiées sont, pour le grand nombre, anonymes ; les manuscrits ne nous ont point conservé le nom du poète, et si quelque part l'auteur de la reverdie ou de la pastourelle s'exprime en son nom propre, il le fait d'une façon assez impersonnelle pour que son individualité ne transparaisse point. Au contraire, dans les genres appelés subjectifs, la personnalité du poète est au premier plan ; celui-ci a signé son œuvre et des chansons courtoises bien peu sont anonymes. Des quelques centaines de pièces, qui dans l'œuvre lyrique du moyen âge constituent l'ensemble de la poésie courtoise, il se dégage une doctrine générale de l'amour ; cette théorie, toute scolastique, ne manque pas de beauté, ni de grandeur, mais elle n'est que spéculation pure et n'emprunte rien à la réalité. La théorie de l'amour courtois est une construction de l'esprit et non une analyse du cœur humain. L'inspiration du poète et celle

du musicien s'en ressentent : nous ne trouvons plus ici la fraîcheur mélodique des chansons à personnages ou, tout au moins, l'idée est-elle plus enveloppée, moins extérieure, moins claire. Tel serait à l'état embryonnaire le principe d'une esthétique musicale du XIIIe siècle. L'influence de l'esprit courtois sur l'œuvre musicale nous oblige à nous y arrêter quelques instants.

En cherchant à définir les caractères de l'amour courtois, on se heurte encore à la théorie générale de Gaston Paris et il semble qu'à l'origine des grands chants d'amour des troubadours et des trouvères, si obscurs, si abstraits, si dignes d'appartenir à l'*art clos* du moyen âge, nous retrouvions un souvenir des maïeroles et des reverdies. Quels sont donc les traits communs qui font la transition et relient les pastourelles les plus simples aux chants étrangement compliqués des poètes courtois ?

Tout d'abord, nous ne pouvons manquer de relever dans la poésie des trouvères et surtout des troubadours, dans la poésie rustique comme dans la plus raffinée, un caractère commun, c'est une description obligée du printemps. Il se retrouve avec une monotonie désespérante, c'est l'obsession. Le soleil finit par fatiguer les yeux. Trop de fleurs dans les vergers. Nous aimerions sous nos pas froisser des feuilles jau-

nies et faire craquer le bois mort. Comme les cigales, les poètes lyriques du moyen âge ne chantent plus en hiver. Il faut le printemps : c'est le début consacré, un début qui est devenu de style dans les chansons d'amour.

Autre ressemblance : au printemps de l'année il faut le printemps de la vie, la jeunesse, et son inséparable compagne, la joie. Chez les poètes provençaux, joie et jeunesse, *joia* et *joven*, sont toujours associées. Le vieillard porte avec lui la tristesse et la lyrique médiévale ne connaît pas la poésie de l'âge mûr, les cheveux qui blanchissent et les fronts qui se penchent.

Enfin, chez les poètes courtois comme chez les poètes des pastourelles, des chansons d'histoire et des reverdies, l'amour consiste toujours dans l'attrait du fruit défendu et ne saurait exister qu'en dehors du mariage. Le véritable amour est l'amour libre : depuis la « Marote » des pastourelles jusqu'à la « Louise » de Charpentier, cette conception a fait fortune en musique. Elle est lyrique après tout. Aussi la sympathie du poète et du lecteur va-t-elle aux amants et le personnage dont tout le moyen âge s'est gaussé, c'est le mari.

Voici pourtant où les différences interviennent, voici où la poésie courtoise prend concience d'elle-même et se caractérise : cet amour

veut l'amant à côté de la femme, nous le savons, mais, tandis que dans la lyrique des chansons de mai, la requête d'amour tend aux réalités les plus précises, à la satisfaction immédiate, à la jouissance, dans l'œuvre des poètes courtois au contraire, l'amour est un culte, le culte de la femme dont on s'est fait le serviteur, et, comme si les poètes avaient fait une application très profane de la doctrine thomiste de la perfection, ce service d'amour rend l'amant plus parfait et plus digne de la dame, vers qui vont son désir et sa pensée.

En effet, l'amour des troubadours et des trouvères n'est ni érotique, ni passionné : il est raisonneur et raisonné. C'est une attirance de la raison vers le beau et vers le bien. L'amour est source de vertu. On devine par là que le poète, que les poètes étaient plus souvent amants que maris.

La dame que l'on chante est « la dame », tout simplement, femme mariée ou jeune fille; il est très rare que nous sachions son nom, parce que la discrétion est une règle fondamentale de la courtoisie. La patience en est une autre.

« La discrétion n'est pas seulement commandée par la prudence, mais aussi et surtout par la nature d'un sentiment si délicat que la moindre publicité le profanerait; elle est rendue plus

nécessaire encore par l'obligation de dépister les *losengiers*, personnages conventionnels de la lyrique courtoise, dont la fonction est de deviner, de découvrir les amours sincères et loyales et d'essayer, en les divulguant, de les anéantir. La patience ne lui est pas moins impérieusement ordonnée : il doit se soumettre aveuglément, passivement, à l'épreuve que sa dame tente sur lui et attendre son bon plaisir dans une muette et respectueuse résignation ; il lui est interdit, non point seulement de solliciter une récompense, mais même de faire de son amour un aveu qui serait déjà un crime [1] ».

C'est que, chose étrange, la dame, dans la poésie courtoise, nous apparaît toujours entourée d'une auréole de noblesse, de grandeur digne et calme, je dirais même de vertu, si bien que l'on a peine à croire que ces mêmes femmes qui reçoivent ainsi l'hommage de leurs poétiques amants aient fini quelque jour par récompenser, par *guerredoner*, leurs loyaux serviteurs.

Il y a là une contradiction évidente : les contemporains ne s'en sont point embarrassés, nous ferons comme eux, et si, à travers les strophes compliquées, au milieu de pensées sub-

1. A. Jeanroy, *Les chansons*, au t. I, p. 373 de l'*Histoire de la langue et de la littérature française*, publiée par Petit de Julleville (1896).

tiles jusqu'à devenir inintelligibles, nous perdons souvent la notion des réalités, si l'obscurité survient bien à propos pour que nous n'apercevions point la faute de la femme, il reste acquis qu'il n'y a rien de plus grave de ton, rien de plus chaste que les chansons courtoises.

Qu'on lise Blondel, Gautier d'Épinal, Gillebert de Berneville et maint autre, et l'on verra que les trouvères ont proclamé l'utilité de la souffrance d'amour, joyeuse et chère souffrance qui est à l'origine de toute joie, car la joie véritable, le bonheur sans amertume et sans lendemains désenchantés, la jouissance pure ont leur source dans la confiance en Amour, l'amour étant personnifié et en quelque manière considéré comme un seigneur féodal : à qui bien le sert, Amour ne peut manquer d'étendre sa protection.

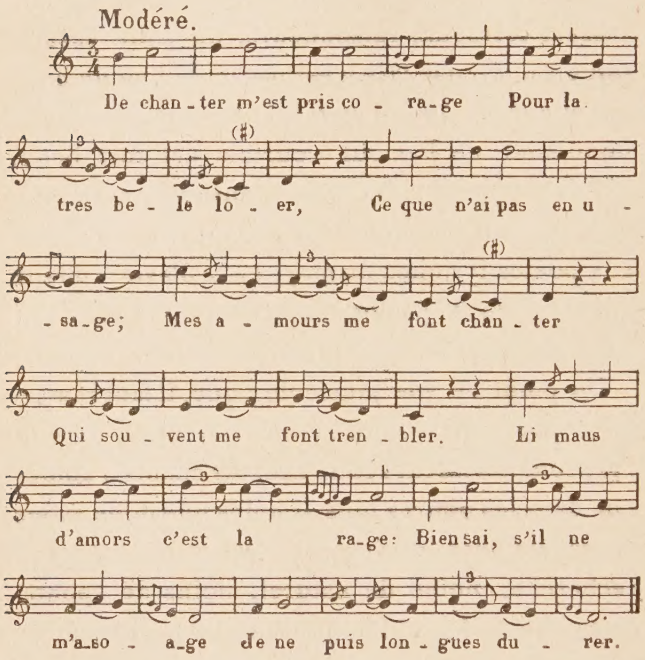
Il a fallu l'idée chrétienne pour concevoir cette doctrine amoureuse, elle est en effet une transposition profane de l'amour divin. Je reviendrai plus loin sur cette assimilation, mais ce qu'on doit ici retenir, c'est que l'amour ne s'adresse qu'au bien et ne peut conduire qu'au bien : dans son pèlerinage d'amour, dans la longue suite d'épreuves qu'il doit traverser, de belles actions qu'il doit accomplir pour se rapprocher de sa dame, se rendre meilleur et valoir davantage,

le chevalier monte les degrés de la perfection et, quand il y est parvenu, il est le *fin ami*, digne peut-être de recevoir la récompense de tant d'efforts.

Quelle est la moralité dernière de toutes ces aventures ? Que valent les arguments embarrassés, tortueux, raisonneurs, de cette casuistique amoureuse ? Ce n'est pas ici le lieu de nous en enquérir. Je constate seulement que l'idée dominante de l'amour courtois est fort belle, que l'antiquité païenne, très sensuelle, aurait été incapable de la concevoir et que nous devons aux poètes lyriques du moyen âge d'avoir, mieux qu'on ne le fit jamais, exprimé ce sentiment si profondément français, le respect de la femme.

Du point de vue musicologique, il faut remarquer que la personnalité de l'auteur se faisant plus complètement sentir dans les chants d'amour que dans les genres plus simples que nous avons précédemment étudiés, il s'y trouve plus de recherche, moins de naturel, moins de spontanéité. La mélodie des pastourelles, des reverdies, des chansons d'aube, nous a paru souvent très proche de nous ; elle ne semblerait point déplacée dans la tradition populaire, si quelques restes s'y étaient encore aujourd'hui conservés. Au contraire, l'effort du musicien se fait sentir davantage dans les chansons d'amour et cette

impression nous est pénible : on dirait que leur mélodie porte davantage l'estampille du siècle qui les a vu naître et d'une civilisation artistique qui n'est plus la nôtre. La pièce que je publie ci-après fera comprendre ma pensée [1].



Il y a un effort de la part du musicien qui a écrit la mélodie de cette chanson : il nous faut,

1. Cette chanson de Richart de Semilli est prise au ms. 5198, page 171, de la Bibliothèque de l'Arsenal. Le texte poétique en a été publié déjà par M. Georges Steffens, *Der kritische Text der Gedichte von Richart de Semilli*. Halle, 1902, in-8.

à nous aussi, un effort pour la comprendre et pour nous l'assimiler.

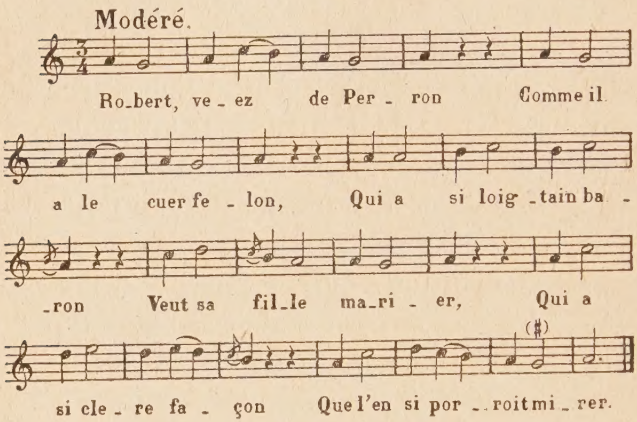
2. — LES DÉBATS OU JEUX-PARTIS

C'est le chant amébée de la lyrique médiévale, c'est un ressouvenir très lointain de l'*amant alterna camenae* des poèmes virgiliens ; ici, le dialogue ne porte plus sur des sujets champêtres, comme dans la pastourelle ou dans les autres compositions dérivées des chansons de mai, bien au contraire, la question débattue dans ces pièces appartient le plus souvent à un ordre d'idées philosophiques, psychologiques, morales, politiques, très étranges et rebelles au développement poétique.

Le moyen âge a connu deux formes de chants dialogués, la *tenson* et le *jeu-parti*.

Dans la *tenson*, les deux interlocuteurs échangent librement leurs opinions sur un sujet quelconque. C'est une conversation en musique, plus ou moins animée, sur une question galante ou un fait politique d'actualité. Il y a une question galante dans la pièce où Jacques d'Amiens se plaint à Colin Muset de ses chagrins d'amour et où celui-ci, joyeux bohême comme on sait, conseille à cet amant transi « de donner son cœur, ainsi qu'il fit lui-même, au chapon à la sauce

aillie, au gâteau blanc comme fleur et aux bons morceaux qu'on mange devant un grand feu ». Il y a échange de vues sur un fait politique d'actualité dans telles ou telles pièces comme celle-ci qui est bien connue[1].



II

Hé, Diex ! comme ci faut raison !
Elle a dous vis a foison,
Gente de tote façon,
Or vos en vueille mener.
Robers ne vaut un bouton
S'il ainsi l'en l'aist aller.

1. Cette chanson du roi de Navarre est relative au mariage de Yolande, fille de Pierre Mauclerc, comte de Bretagne, avec Hugue de Lusignan, fils du comte de la Marche, en 1231. L'original mélodique transcrit ici est celui du chansonnier de l'Arsenal, p. 41. Le texte littéraire de cette chanson a été publié pour la dernière fois par K. Bartsch, *Chrestomathie de l'ancien français*, p. 249.

III

Sire, vos doit on blasmer,
S'ainsi l'en lessiez porter
Ce que tant poez aimer,
Et ou avez tel pooir.
Nel devez laissier aller
Por terre ne por avoir.
. . . . . .

Toutefois plus encore que dans la France du Nord, c'est en Provence que la tenson, la *tenso*, fut à une époque ancienne, dès le milieu du XIIe siècle, richement représentée.

Le *jeu-parti*, la *parture* des trouvères, le *partimen* des troubadours, reflète une autre conception. Celui qui prend l'initiative de la pièce propose à son interlocuteur deux solutions contraires, entre lesquelles il lui laisse le choix, lui-même s'engageant à défendre celle qui sera restée libre. Ce sont là jeux de sophistes.

En vérité, la bizarrerie coutumière des propositions ne rendait jamais l'une des alternatives plus malaisée à défendre que l'autre. En veut-on quelques exemples ?

Laquelle est la plus capable d'amour, de la femme qui par prudence défend à son ami de paraître dans un tournoi, ou de celle qui par orgueil lui ordonne d'y briller ?

Que doit-on préférer, aller visiter sa dame de jour et à pied, ou à cheval par une nuit de neige ?

De deux amants quel est le moins malheureux, celui qui a perdu la vue ou celui qui a perdu l'ouïe ? L'aveugle.

Si vous étiez comme moi profès en dévotion et appelé à fréquenter nonnes et béguines, préféreriez-vous courtiser une de celles-ci ou une de celles-là ? Réponse : une béguine.

Le trouvère Colart propose à Mahieu de Gand ce sujet : de trois états, celui de moine, d'homme marié ou de célibataire, lequel vaut le mieux ? On tombe d'accord sur le dernier.

Que doit-on souhaiter, de lire clairement dans le cœur de sa dame ou de n'avoir rien de caché pour elle ?

Gillebert de Berneville demande à son interlocuteur Thomas Herier, autre bourgeois d'Arras, s'il sacrifierait volontiers à l'espoir de faire un opulent héritage le plaisir de manger des pois au lard.

Supposez, dit Henri Amion à Mahieu de Gand, que je sois l'amant heureux d'une dame : qu'y aurait-il de plus désagréable pour moi, d'être battu à cause d'elle, en sa présence, par ma femme, ou de la voir battre par son époux à cause de moi ?

Jean d'Estruen demande à Colart le Changeur laquelle il doit mieux aimer de deux femmes, dont l'une promet de lui arranger les cheveux, l'autre de lui peigner la barbe sous le menton?

Quelle est pour un chevalier la vertu la plus précieuse, — demande Pierre Mauclerc à Bernard de la Ferté, — la prouesse ou la libéralité ?

Lequel est préférable, ou de posséder sa maîtresse sans la voir ni lui parler, ou d'avoir toute liberté de la voir et de lui parler sans espoir de la posséder jamais ?

Je ne puis recouvrer les bonnes grâces de celle que j'aime, si je ne lui donne de grands coups. Me conseillez-vous de le faire, demande Hue à Robert? Et celui-ci de répondre : « N'hésitez pas. »

Nous aurions tort de nous arrêter plus longuement à ces questions bizarres, à ces jeux qui semblent avant tout n'être que des parodies. Ce genre a pu, à l'origine, être un divertissement de société, une sorte de joute, de tournoi, où l'assistance jugeait les coups par la qualité de la riposte. Quelques textes précis nous permettent de croire que ce divertissement a été connu en Provence. Mais il est évident que les sujets de discussion ont été en s'épuisant, que pour en trouver de nouveaux sans répéter les anciens on a atteint aux limites du baroque et qu'enfin chez certains poètes, comme en particulier chez les

trouvères de l'école artésienne, il y a eu l'intention non dissimulée de traiter la courtoisie d'une manière satirique et dérisoire. « Le genre, écrit M. Jeanroy, appartient manifestement à une époque où on ne prend plus au sérieux les idéales conceptions qui avaient enchanté la fin du XIIe siècle et il présage la ruine de la poésie qu'elles alimentaient. Ce genre est intéressant néanmoins à bien des titres : il est curieux d'abord de voir l'esprit de discussion et de chicane, confiné jusque-là dans les écoles, faire son apparition dans la société laïque. Il serait peut-être imprudent d'y chercher des documents sur les procédés de dialectique du moyen âge : en effet, les sophismes et les faux-fuyants, qui n'y sont pas rares, étaient sans doute conformes aux règles du genre[1]. »

Les historiens de la littérature résolvent sans hésitation une question qui n'en demeure pas moins problématique au regard de la musicologie.

Dans le cours professé, en 1904, au Collège de France sur la poésie lyrique du moyen âge, M. Joseph Bédier admet que la forme savante des jeux-partis écarte l'hypothèse que ces strophes auraient été improvisées et considère comme

1. Jeanroy, *Les chansons*, dans l'*Histoire de la langue et de la littérature française*, p. 387.

acquis que ces pièces sont bien l'œuvre de deux poètes qui chantent devant une noble assistance ou devant une assemblée de confrères.

D'autre part, M. Jeanroy, dans le chapitre précédemment cité, conclut d'une façon identique : « Les jeux-partis paraissent bien avoir été composés réellement par deux (ou quelquefois trois et même quatre) poètes différents : les fréquentes allusions, presque toujours satiriques, au caractère, à la profession, au physique même des interlocuteurs, ainsi que l'âpreté de certaines répliques, excluent l'hypothèse inverse [1] ».

Voilà qui est bien ! L'histoire littéraire admet que le jeu-parti est l'œuvre de deux poètes, soit! Mais qu'en est-il pour la musique de la même pièce ? Auquel des deux collaborateurs convient-il de l'attribuer ? Est-ce par préférence au trouvère qui prend l'initiative du débat ? Faut-il admettre l'hypothèse d'un musicien qui vient se joindre aux poètes ?

Ce sont des questions que je poserai seulement, étant impuissant à les résoudre. Il y a là un petit problème de musicologie médiévale. J'aurai sans doute le courage de mon opinion et, à l'encontre de plus savants, je croirai que d'un bout à l'autre, le débat est une fiction et que c'est le

1. Jeanroy, *ibid.*, p. 386.

même trouvère, plus sophiste encore qu'il ne s'en donne l'apparence, qui soutient à lui seul les deux opinions adverses. L'œuvre mélodique fait apparaître l'unité de composition et trahit le procédé.

3. — LES CHANSONS RELIGIEUSES

L'inspiration religieuse dans la poésie lyrique des troubadours et des trouvères n'a pas produit des œuvres aussi complètement belles qu'on eût pu l'attendre en des siècles de foi profonde et agissante, comme l'âge des croisades et le règne de saint Louis.

La raison en est que le genre religieux dans la poésie en langue vulgaire était par avance voué à une stérilité certaine. L'Église se refusait à admettre la participation à l'office liturgique de chants en langue vulgaire et, d'autre part, la société mondaine n'écoutait que d'une oreille distraite les chants à la Vierge, auxquels elle préférait de beaucoup les belles chansons d'amour ou les pastourelles grivoises.

Le genre sonnait faux. Je ne veux point dire par là que la poésie religieuse n'ait pas produit au moyen âge d'œuvres belles et durables ; tant s'en faut, mais c'est dans la poésie latine du XIIe et du XIIIe siècle que nous devons les cher-

cher et là, nous rencontrerons les deux plus grands poètes de cette époque, Adam de Saint-Victor et Philippe de Grève.

La poésie religieuse en langue vulgaire est moins bien partagée. Non qu'elle n'ait point été cultivée, au contraire, le nombre des chansons pieuses est considérable ; si beaucoup sont anonymes, beaucoup sont l'œuvre de troubadours ou de trouvères connus ; mais un malentendu fâcheux pèse sur toutes ces compositions. J'ai dit précédemment qu'il ne fallait pas moins que l'idée chrétienne pour inspirer les hautes théories de l'amour courtois dans tout ce qu'elles ont de noble et d'élevé. Quand un trouvère chantait en l'honneur de la Vierge après avoir chanté en l'honneur de sa dame, il n'avait pas à changer le ton, il était déjà au diapason. Aussi n'y a-t-il point de différences dans l'allure générale de la pièce, dans l'inspiration, dans le vocabulaire même, entre une chanson d'amour courtois et une chanson pieuse : tout au plus au lieu de Marote la bergère dit-on la Vierge Marie, et cette substitution fait à peu près seule un chant religieux de ce qui auparavant était une pastourelle ou une chanson courtoise.

Cette facilité à transposer l'amour divin dans une poésie qu'occupait précédemment l'amour charnel est cause que maintes fois, au XIIe et

au XIIIe siècle, les poètes du Nord et du Midi ont adapté des paroles pieuses à des mélodies profanes jouissant d'une certaine popularité. Cette opération entraîne nécessairement l'adoption de la forme rythmique, à laquelle s'appliquait la mélodie empruntée. L'imitation va même jusqu'à l'emploi de rimes identiques. M. Paul Meyer a remarqué[1] que Jacques de Cambrai est l'auteur de plusieurs de ces adaptations que Wackernagel a appelées, d'un terme assez peu correct, des parodies cléricales. La chanson à la Vierge *Ay! amans fins et vrais*, qui est anonyme, reproduit la forme de la pièce commençant par le même vers de Gautier d'Épinal. Il est ainsi beaucoup d'autres imitations formelles portant sur la structure de la strophe. La chanson de Gautier de Coinci *A che que je weil commencier* est calquée sur la chanson de Gille le Vinier *Sire ki fait mieus a proisier;* la chanson de Gautier *Amours dont sui espris* est imitée de celle de Blondel de Nesle commençant d'une façon identique ; la pièce *Dame de valour* du même Gautier de Coinci est la reproduction rythmique de *Mere au Sauveor*, qui est une composition ano-

1. P. Meyer, *Types de quelques chansons de Gautier de Coinci*, dans la *Romania*, t. XVII, p. 429. Voir également Jeanroy, *Imitations pieuses de chansons profanes*, dans la *Romania* également, t. XVIII, p. 477.

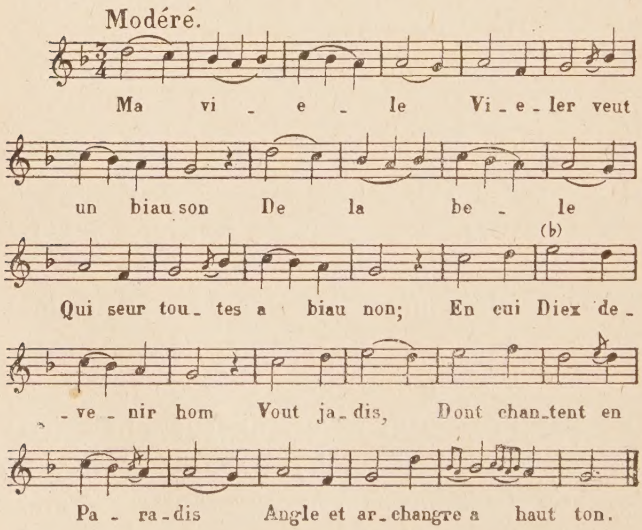
nyme. On trouvera dans les deux articles que je viens de citer une liste développée des chansons pieuses qui sont faites sur la mélodie et à l'imitation d'une chanson quelconque plus ancienne.

On ne rencontre guère une originalité plus grande dans le fond poétique de ces chansons. Quelques-unes sont gracieuses, la plupart sont banales. Ce sont toujours les mêmes idées qui s'y trouvent revenir. Le dogme chrétien de la Vierge mère remplit nos poètes d'admiration. La langue, riche en apparence, n'emploie en réalité qu'un vocabulaire assez restreint, ce sont toujours les mêmes épithètes, les mêmes comparaisons et ces images, ces qualificatifs viennent de la poésie latine, — nous les rencontrons toutes dans Adam de Saint-Victor, — d'où elles ont passé dans la poésie religieuse en langue vulgaire.

J'ai dit que quelques trouvères ont composé des chansons pieuses : ainsi en rencontre-t-on dans l'œuvre de Thibaut de Champagne. Le plus grand nombre de ces pièces est anonyme. Pourtant, il est un trouvère qui fut le plus pieux des trouvères. C'est un vrai moine et non un moine rabelaisien, comme ce moine de Montaudon, qui est connu surtout pour un parfait troubadour : il s'agit de Gautier de Coinci. Né en 1177, Gautier de Coinci entra très jeune

dans les ordres, puisqu'en 1193, il était moine à l'abbaye de Saint-Médard de Soissons; en l'année 1214, nous le trouvons prieur à Vic-sur-Aisne et, en 1233, grand prieur à son ancienne abbaye de Saint-Médard. Il mourut trois ans après, en 1236.

Gautier de Coinci est l'auteur d'un immense recueil des *Miracles de Notre-Dame :* c'est un monument de poésie narrative. Il appartient à la poésie lyrique par une trentaine de chansons conservées avec leurs mélodies dans les mêmes manuscrits qui contiennent les *Miracles*. Nous ne saurions les étudier ici autrement qu'en en donnant un exemple : celui-ci est charmant.



II

Qui de s'ame
Veut oster le fiel amer,
Nostre Dame
Jor et nuit doit reclamer.
Fole amor pour lui amer
Jetons fuer :
Qui ne l'aime de douz cuer
Bien se puet chetif clamer.

. . . . . .

VI

Porte du ciel,
De Paradis planche et ponz,
Sorse de miel,
De douceur pecine et fonz
D'enfer qui tant est parfonz
Nous deffent.
Qui non crient peu a de sens
Car n'i a rive ne fonz.

VII

Douce dame,
Par mult vraie entencion
Cors et ame
Met en ta protection.
Prie sanz dilation
Ton fil douz,
Qu'il nous face vivre touz
In terra viventium.

A la poésie religieuse et à la poésie courtoise il faut joindre les chansons de croisade, les chants que maints chevaliers composèrent au moment de partir pour la Terre sainte et en Terre sainte même, alors qu'ils prenaient ou avaient pris congé de leur dame pour aller guerroyer les Sarrasins et reconquérir sur les infidèles le pays que, pour racheter l'humanité, Jésus sur la croix arrosa de son sang. Le thème des chansons de croisade est assez monotone : c'est toujours une variation sur le conflit qui déchire le cœur de l'amant, pris entre la passion qu'il abandonne et le devoir chrétien vers lequel il se rend. Un livre entier est consacré à ces chansons[1]; il est donc inutile de nous y arrêter plus longuement ici.

1. J. Bédier et P. Aubry, *Les chansons de croisade*, Paris, 1908, in-8.

IV

LES TROUBADOURS ET LES TROUVÈRES

Il y a cent cinquante années d'histoire musicale à enclore dans un chapitre de quelques pages, et encore les troubadours et les trouvères n'ont-ils point été les seuls musiciens de leur temps.

Nous avons conservé les compositions mélodiques de quarante troubadours et de deux cents trouvères environ, sans compter les anonymes, sans compter les auteurs, dont les noms ont dû se perdre, au cours du XIIe siècle principalement.

Les manuscrits qui sont parvenus jusqu'à nous contiennent encore avec leurs mélodies deux cent soixante chansons de troubadours et près de deux mille chansons de trouvères.

Un certain nombre de chansons nous ont été conservées sans leurs mélodies : le déchet est considérable pour les œuvres de troubadours, moindre chez les trouvères. La cause en est que

les manuscrits de trouvères nous sont parvenus suffisamment nombreux pour qu'une chanson conservée sans sa mélodie dans un manuscrit se retrouve notée dans un autre, tandis que deux manuscrits seulement, l'un, le chansonnier La Vallière, à la Bibliothèque Nationale de Paris, l'autre, à la Bibliothèque Ambrosienne de Milan, sont affectés à l'œuvre mélodique des troubadours.

Les troubadours furent des initiateurs. Souvenons-nous que le plus ancien troubadour, dont le nom nous soit parvenu, Guillaume VII, comte de Poitiers et duc d'Aquitaine, composa entre les années 1087 et 1127, c'est-à-dire tout au début du XIIe siècle, que Cercalmon fut contemporain de la mort de Louis VI et que Marcabru avait fréquenté à la cour du comte de Poitiers, le père d'Éléonore, Guillaume VIII.

Ce sont là les trois plus anciens poètes lyriques du moyen âge, dont nous ayons les noms. De Guillaume VII, il ne nous reste, avec sa musique, qu'une chanson ; de Cercalmon, aucune mélodie n'a survécu. En revanche, Marcabru nous a laissé quatre pièces accompagnées de leur notation musicale. D'une étude qu'avec MM. Jeanroy et Dejeanne nous avons consacrée à ce vieux troubadour, des indications tirées des faits historiques relatés dans ses poésies, il ressort que Marcabru avait dû cesser d'écrire

en 1147 : on n'y rencontre point d'allusions à des événements postérieurs.

PREMIÈRE PÉRIODE DE PRODUCTION LYRIQUE

Si, avec quelques historiens de la littérature, nous admettons qu'une première période de production lyrique s'étend depuis le milieu du XIIe siècle jusque vers l'année 1190 environ, aux noms de Guillaume VII et de Marcabru il faut en joindre quelques autres, parmi lesquels je retiendrai comme auteur de mélodies parvenues jusqu'à nous, en première ligne, JAUFRE RUDEL, mélancolique héros de légende, amoureux d'une princesse lointaine qu'il n'avait jamais vue, la princesse de Tripoli. BERENGUIER DE PALAZOL est, à notre connaissance, l'auteur de huit chansons et, de fait, nous apprend son biographe, *trobet bonas cansons*[1], il composa de bonnes chansons. BERNART DE VENTARDORN nous est déjà connu. Il était de basse extraction et de pauvre naissance : sa mère, au château où elle servait, avait la charge de chauffer le four où l'on cuisait le pain, mais *bels hom era et adregz e saup ben cantar e trobar et era cortes et ensenhatz*[2], il était adroit, il savait bien composer et

1. *Biographies des troubadours*, p. 96.
2. *Ibid.* p. 10.

chanter, il était courtois et instruit. Dix-neuf chansons nous sont restées de lui. L'une d'elles est célèbre, c'est la chanson *Quan vei la lauzeta mover.*

Rambaut d'Orange, qui chanta entre 1150 et 1173, fut un bon troubadour, grand amateur de « rimes chères ». Il aima plusieurs femmes, entre autres la comtesse d'Urgel, qu'il n'avait jamais vue et qui jamais ne le vit. Une seule mélodie nous est restée de lui.

Ce n'est point que Bertran de Born ait apporté à l'histoire musicale une contribution considérable, mais celui qui fut le plus turbulent des troubadours tient dans les chroniques de son temps une place assez importante pour fixer un instant notre attention. Les intrigues amoureuses le reposaient des intrigues politiques, la passion des combats et l'amour de la femme se partageaient son cœur. Il fut épris d'une fille du vicomte de Turenne, Mathilde, qui avait épousé Guillaume Talleyrand, seigneur de Montagnac; puis, après avoir vanté sa chevelure blonde aux reflets de rubis, sa peau blanche, blanche comme fleur d'épine, il l'oublia pour une autre Mathilde, la femme du duc de Saxe, encore plus belle, encore plus courtoise que sa première amante. Entre temps, mainte autre dame, telle Guicharde de Comborn, telle Tibour de Montau-

sier, occupe sa passion. Mais son souci le plus grave fut d'exciter les uns contre les autres les fils de Henri II Plantagenêt : l'aîné des fils, Henri le jeune, avait été par son père associé à l'exercice de la royauté. Bertran de Born, mécontent de Richard, prit parti contre lui pour Henri le jeune dans la querelle des deux frères, mais lorsque, en 1183, Henri vint à mourir, Bertran de Born commença par pleurer sincèrement et éloquemment le jeune roi, dont la disparition semblait ruiner ses espérances. Mais après que Richard se fut emparé du château d'Hautefort, qui, aux confins du Périgord et du Limousin, appartenait au troubadour, celui-ci chercha à trouver grâce auprès de son vainqueur, jugeant que c'était encore le plus sûr moyen de rentrer en possession de ses biens. Il y parvint, et, sur la fin de sa vie, le diable s'étant fait ermite, il se retira à l'abbaye cistercienne de Dalon, près de ce même domaine d'Hautefort, qui avait été le témoin de son existence aventureuse.

Je n'ai cité que les troubadours dont les œuvres mélodiques, en tout ou en partie, sont parvenues jusqu'à nous, mais combien d'autres nous sont connus, qui furent en leur temps musiciens et poètes, et que nous ne sommes plus en état de juger que comme poètes !

Le midi de la France était donc en possession

d'une poésie lyrique déjà développée, quand, au nord de la Loire, les premiers trouvères commencent à chanter. On a cherché à déterminer par quelles voies la poésie des troubadours s'est acheminée pour venir apporter son inspiration et ses modèles aux trouvères du Nord, dans la seconde moitié du XIIe siècle. On a pensé que le contact entre les deux civilisations a pu se faire dans une zone intermédiaire, constituée par le Limousin, la Marche et le Poitou ; on a pensé que la croisade de 1147, mettant en présence les hommes du Nord et ceux du Midi pendant de longs mois, aurait facilité ces relations ; on a pensé au rôle important joué dans l'histoire littéraire par les deux filles d'Éléonore d'Aquitaine, Marie et Aelis, qui, mariées, l'une à Henri Ier de Champagne, l'autre à Thibaut de Blois, auraient inspiré l'amour de la poésie courtoise à la société qui les entourait et protégé quelques trouvères à leur cour. D'autre part, on a relevé de fréquentes présences de troubadours auprès des seigneurs du Nord ou inversement. Ainsi Bernard de Ventadorn séjourna en Normandie à la cour d'Éléonore d'Aquitaine en 1152, et Richard de Barbezieux à la cour de Champagne, auprès de Marie, alors veuve de Henri Ier. Guiraut de Calanson et Bertran de Born furent en relations personnelles avec Geoffroi de Bretagne, le protecteur de

Gace Brulé. Un poète du Nord, Hugue de Berzé, adresse une de ses compositions à Folquet de Romans. Nous avons quelques exemples de jeux-partis, dont l'un des deux interlocuteurs est un poète du Nord et l'autre un méridional.

Mais tous ces faits n'indiquent que des relations isolées, intermittentes. Il nous semble plus conforme à une réalité historique de penser que les mêmes causes qui ont, au midi, contribué à l'éclosion de la lyrique provençale ont pu, d'une manière générale, avoir leur effet au Nord, car, s'il y a dans la poésie des trouvères des traces certaines de l'imitation des troubadours, il y a aussi des formes propres et caractéristiques, qui ne supposent aucune imitation. Enfin, si l'on tient essentiellement à établir une influence quelconque du Midi sur le Nord, n'y peut-on remarquer l'œuvre de la jonglerie? Les jongleurs, nomades avant tout, passaient d'une cour à l'autre, sans cesse sur les routes, portant à la fois les nouvelles et les chansons. On les accueillait dans les châteaux de l'Ile de France, de la Champagne, de la Picardie, avec la curiosité d'apprendre ce qui se passait sur les rives de la Garonne et du Rhône. Dans ces siècles sans journaux les jongleurs tenaient lieu de journalistes et nous pourrons dire un peu plus loin, presque sans exagération, que la jon-

glerie a été un des facteurs qui ont le plus anciennement contribué, en faisant connaître le Nord du Midi et le Midi du Nord, à établir l'unité morale de la France.

Mais ce sont là de bien grands mots dans une étude consacrée aux choses du gai savoir et après avoir conclu, dans une certaine mesure, à l'indépendance d'inspiration chez les trouvères, disons quelques mots des principaux d'entre eux.

Comme nous l'avons fait pour les troubadours, nous distinguerons dans l'œuvre des trouvères une première période de production antérieure à la fin du XIIe siècle. Ce sont presque tous des poètes nés dans les provinces du nord ou de l'est de la France. Nous trouvons des noms très importants de l'histoire littéraire et de l'histoire musicale [1].

Chrétien de Troyes et Gautier d'Épinal sont peut-être les deux plus anciens trouvères connus de nous. Le bagage artistique du premier est mince ; du second il nous reste une vingtaine de chansons. Tous deux furent connus et encouragés par le comte de Flandre, Philippe d'Alsace, qui

1. Il existe une édition, médiocrement critique, du texte poétique des plus anciens trouvères : c'est le livre de Brakelmann, *Les plus anciens chansonniers français*, Paris, 1891-1896, 2 volumes in-8.

hérita de cette province en 1168 et mourut en 1191.

Il faut ici rappeler les noms du CHATELAIN DE COUCY et de BLONDEL DE NESLE, sur lequel tant d'histoires légendaires furent accréditées depuis le moyen âge et consacrées au XVIIIe siècle par le bon Sedaine, dans son livret de *Richart Cœur de Lion* : le livre récent de M. Leo Wiese a fait justice de ces fantaisies[1].

Arrêtons-nous un peu plus longuement sur la haute personnalité de CONON DE BÉTHUNE. Ce trouvère a eu la chance d'être excellemment édité dès 1891 par M. Axel Wallenskoeld[2] : il nous est donc suffisamment connu.

On ne saurait dire avec précision l'année où naquit Conon de Béthune : ce dut être vers le milieu du XIIe siècle, et notre trouvère fut le cinquième enfant du comte Robert V de Béthune par sa femme Adélide de Saint-Pol. Il jouissait déjà d'une bonne réputation de poète, quand les événements le décidèrent à prendre part à la troisième croisade. Ses contemporains, son parent et confrère en poésie, Huon d'Oisi, lui reprochèrent son retour prématuré en 1191. Au

1. Leo Wiese, *Die Lieder des Blondel de Nesle*. Dresde, 1904, in-8.

2. Axel Wallenskoeld, *Chansons de Conon de Béthune*. Helsingfors, 1891.

mois de février de l'année 1200, Conon prit la croix pour la seconde fois et reçut mission de négocier au nom des croisés les conventions pour leur transport en Palestine. Son rôle dans cette expédition semble avoir été important : ainsi, lorsqu'en 1203 la flotte des croisés arriva à Corfou, Conon fut un de ceux qui plaidèrent pour l'expédition à Constantinople en faveur du jeune Alexis, le prétendant au trône de l'empire grec.

A différentes reprises au cours de l'expédition, quand le vieil empereur Alexis somme les croisés de s'éloigner de ses terres, quand il s'agit de rappeler au respect de ses promesses le jeune empereur Alexis, quand, en 1207, le comte de Blandrate, régent du royaume de Thessalonique fut en difficulté avec l'empereur Henri, c'est Conon de Béthune que nous trouvons envoyé comme négociateur, sa réputation de « sage » et de « bien enparlé » lui vaut de s'exprimer au nom des croisés. La chronique de Villehardouin nous donne encore d'autres détails sur la vie du trouvère : on les trouvera réunis dans l'excellente biographie de Conon, qui se trouve en tête de l'édition de ses poésies. Conon de Béthune dut mourir entre 1219 et 1221. Le politique, le diplomate, l'homme de guerre avaient en tout cas survécu au poète.

C'est le poète qui nous intéresse ici. La critique a retenu dix compositions comme pouvant avec vraisemblance être attribuées à Conon de Béthune. Les deux plus intéressantes et celles en même temps, dont l'authenticité est le mieux assurée, sont deux chansons de croisade, c'est-à-dire deux pièces écrites à la veille d'un départ pour la Terre Sainte.

Je me suis arrêté un peu longuement sur Conon de Béthune, parce que ce trouvère est une physionomie caractéristique et complète : ce n'est point un poète quelconque, à qui l'occasion seule donne prétexte à écrire des vers ; la poésie n'est pour Conon qu'une forme de l'activité intellectuelle, il a fait d'excellents vers et composé de charmantes mélodies, comme il lui est arrivé de prononcer d'excellents discours et dans les conseils des croisés de faire entendre de très sages avis.

On a cru longtemps sur la foi des *Grandes chroniques de France*, que le trouvère Gace Brulé avait été le contemporain de Thibaut de Champagne et que tous deux se réunissaient pour faire les chansons, qui, dans les copies exécutées à Provins et à Troyes, portent le seul nom du roi de Navarre. Cette interprétation plaçait assez avant dans le XIIIe siècle le temps où vécut Gace Brulé, mais Paulin Paris, dans l'*Histoire*

littéraire de la France[1] et, plus récemment, M. Gédéon Huet, dans l'édition critique qu'il a publiée des poésies de ce trouvère dans la *Société des anciens textes français*[2], ont donné de ce passage des *Grandes chroniques* une explication toute différente. En outre, M. G. Huet a fait état de ce que dans le *Roman de la Violette* et dans le *Roman de la Rose* ou de *Guillaume de Dole* sont citées deux chansons de Gace Brulé. Or, on sait que le poème de Guillaume de Dole ne peut être postérieur au XIIe siècle et de ce que Gace y est mentionné comme un chansonnier dont les vers étaient dans toutes les mémoires, il s'ensuit qu'une portion considérable de sa carrière poétique doit être antérieure à l'année 1200, d'autant plus, ajoute M. Huet, que les deux fois qu'il se trouve nommé, Gace est qualifié de « mon segnor ». Le trouvère était donc chevalier et ce détail nous montre qu'en l'an 1200 le chansonnier n'était plus un tout jeune homme. Enfin, l'éditeur relève, dans l'identification des personnages cités à l'envoi des chansons, de nouvelles raisons pour croire que le trouvère a dû vivre au XIIe plutôt qu'au XIIIe siècle.

Gace appartient à la féconde lignée des chan-

1. T. XXIII, p. 564 et ss.

2. G. Huet, *Les Chansons de Gace Brulé*, Paris, 1902, in-8.

sonniers champenois ; son œuvre est considérable.

Nous rapprocherons de Gace Brulé un trouvère qui fut avec lui en relations littéraires, GAUTIER DE DARGIES, et qui va même jusqu'à nommer Gace son « compain ». Les chansons de Gautier de Dargies, qui nous sont pourtant restées en assez grand nombre, une trentaine environ, ne nous apportent aucun renseignement sur les circonstances de sa vie, ni sur le temps de sa mort : l'une d'elles nous apprend seulement qu'il quitta, pour se croiser, la dame qu'il aimait et une autre chanson nous avertit de son retour en France. Quoi qu'il en soit, Gautier de Dargies était Picard et vivait sans doute, comme son « compain » Gace Brulé, à la fin du XIIe siècle.

Autre trouvère du nord de la France, HUON d'OISI, qui était parent de Conon de Béthune, avait été aussi son maître en poésie. Conon l'avait raillé quand, en 1187, Huon s'était abstenu de prendre part à la croisade prêchée contre Saladin ; mais le châtelain de Cambrai eut sa revanche quand, en 1189, Conon de Béthune revint prématurément à la suite de Philippe Auguste et la verve rancuneuse du vieux trouvère lui inspire la violente réplique que l'on connaît.

Maugré tous sainz et maugré Dieu ausi
Revient Quesnes, et mal soit il vegnans !
. . . . . .
. . . . . .
Honiz soit il et ses preechemans,
Et houniz soit ki de lui ne dit : « Fi » !
Quant Dex verra que ses besoinz ert granz,
Il li faudra, car il li a failli[1].

Tels sont les principaux poètes de la première période. Il semble que les troubadours et les trouvères du premier tiers du XIIIe siècle, c'est-à-dire ceux qui composèrent entre les années 1195 et 1230 environ, forment un second groupement : M. Jeanroy l'admet et nous ferons comme lui.

DEUXIÈME PÉRIODE

Quels sont les noms des troubadours que nous rencontrons au cours de cette seconde période ?

On nous dit qu'Arnaut de Maroill était un clerc de pauvre origine : comme tous les troubadours, il mit son cœur et sa muse au service d'une dame qu'il aimait, la comtesse de Burlats, fille de Raymond V de Toulouse et femme du vicomte de Béziers. Mais jamais, par timidité de caractère, Arnaut de Maroill n'avait osé découvrir son amour à sa dame, ni lui faire savoir que

1. Bédier et Aubry, *Les Chansons de croisade*, p. 62.

les chansons qu'elle recevait étaient son œuvre ; et pourtant, il avait un rival puissant dans la personne du roi d'Aragon, Alphonse II. Moins généreux, celui-ci obtint de la comtesse de Burlats qu'elle congédiât l'infortuné poète : Arnaut de Maroill écrivait entre 1170 et 1200.

Folquet de Marseille, comme tout bon troubadour, eut son existence de poète traversée par de nombreuses amours. Son biographe nous les énumère avec complaisance. Il eut une grande tristesse le jour où l'une des dames qui écoutaient le plus favorablement ses trop galants propos, la femme de Guillaume VIII de Montpellier, fille de l'empereur de Byzance, Manuel Comnène, fut répudiée par son mari, qui avait, dit-on, à se plaindre de sa conduite, et renvoyée à son père. Vraisemblablement Folquet jugea sans indulgence l'attitude du mari, et, bientôt, le troubadour qui avait vu, les uns après les autres, s'éteindre ses protecteurs, le vicomte de Marseille et le comte de Toulouse, Raymond V, prit le monde en dégoût et entra dans les ordres. Il finit évêque de Toulouse, conclusion inattendue d'une existence tumultueuse. Les critiques placent entre 1180 et 1195 sa période de production poétique. En tout cas, nous savons qu'il mourut en 1231. Il y avait donc longtemps qu'il avait renoncé à écrire et il paraît que ses

contemporains goûtaient fort la malice de faire chanter devant lui par quelque jongleur telle des chansons qu'il avait composées dans la première période de sa vie : ce jour-là, le pauvre évêque, tout contrit, ne prenait à son repas que de l'eau et du pain.

Peire Vidal était un exalté, un naïf, qui s'énamourait de toutes les femmes qu'il fréquentait et dont l'existence fut un long roman d'aventures. Il nous intéresse davantage ici de savoir que ses contemporains faisaient grand cas de son talent musical : *e cantava mielhs d'ome del mon, e fo bos trobaire*, il chantait mieux qu'homme au monde et fut un bon troubadour.

Le Moine de Montaudon semble avoir été un personnage quelque peu rabelaisien, qui n'eut point été déplacé dans une joyeuse abbaye de Thélème. Ses dons poétiques et l'usage qu'il en faisait lui valurent d'être comblé de présents nombreux par les seigneurs, qui, pour l'entendre et mériter ses bonnes grâces, l'attiraient chez eux : mais, en moine désintéressé qui a fait vœu de pauvreté, il ne gardait rien pour lui de ces richesses et abandonnait tout au prieuré dont il avait la charge. On estime que le Moine de Montaudon, dont deux poésies seulement nous sont parvenues avec leurs mélodies, composait entre les années 1180 et 1200.

Voici ce que son biographe nous dit de Gaucelm Faidit : *Fils fo d'un borzes e chantava pieitz d'ome del mon. E fetz mot bos sos e bonas chansos. E fetz se joglar per ochaison qu'el perdet tot son aver a joc de datz. Hom fo larcs et mot glotz de manjar e de beure : per que endevenc gros otra mesura....*, fils d'un bourgeois, Gaucelm Faidit chantait mieux que qui que ce soit. Il composa nombre de bonnes mélodies et de bonnes chansons. Il se fit jongleur, parce qu'il avait perdu tout son avoir au jeu de dés. Très porté à boire et à manger, il devint gros outre mesure. Et son biographe ajoute qu'il avait épousé une fille de peu, une *soudadeira*, Guilhelma Monjo, qui était belle et instruite, mais qui avec le temps devint grosse et grasse, comme il était lui-même. Les historiens de la littérature provençale assignent les années 1180 à 1216 comme dates extrêmes de ses compositions. L'œuvre poétique de Gaucelm Faidit dut être considérable, mais quatorze seulement de ses chansons ont été conservées avec leurs mélodies.

Guiraut de Borneil fut, au dire de ses contemporains, *maestre dels trobadors*, le maître des troubadours. Il dut écrire entre les années 1175 et 1220. Nous le connaissons déjà par son admirable chanson d'aube, assez belle pour que nous puissions souscrire au jugement de son entou-

rage. Guiraut de Borneil appartient à la lignée des troubadours limousins. Il était né dans la région d'Excideuil, non loin de Périgueux. Il arrangeait ainsi sa vie, *que tot l'ivern estava a scola et aprendia e tota la estat anava per cortz e menava ab se dos cantadors que cantavan las soas cansos*. Ces quelques mots constituent un tableau fidèle et pittoresque de l'existence d'un troubadour : l'hiver, il fréquentait les écoles de ménestrandie où il se perfectionnait dans les règles de son art, dans la science musicale, et l'été, il s'en allait de châteaux en châteaux, emmenant avec lui deux jongleurs pour chanter ses chansons. Le roi de Castille, Alphonse VIII, fut son protecteur et le combla de présents.

Rambaut de Vaqueiras appartient, au contraire, à l'école poétique de la Provence et du Viennois, comme Rambaut d'Orenge, comme Pistoleta, Blacatz, Folquet de Romans, comme Folquet de Marseille. En l'année 1207 il écrivait encore. Rambaut de Vaqueiras nous est connu par l'*estampida*, dont plus haut nous avons donné le texte.

Gui d'Ussel nous ramène en Limousin : il fut le contemporain de Gaucelm Faidit et de la célèbre Marie de Ventadour, très instruite en l'art de trouver, qui fut en relations avec maints troubadours. Gui appartenait à la famille des

seigneurs d'Ussel : il avait deux frères, Ebles et Élie, qui étaient, commme lui, poètes et un troisième, Peire, qui s'était constitué l'interprète de ce que les autres composaient. Gui, en outre, était chanoine de Brioude et de Montferrant, ce qui ne l'empêcha pas d'avoir un certain nombre d'aventures galantes, à tel point même que le légat du pape s'en émut et lui fit promettre de laisser de côté les rimes et les chansons.

Vingt-deux pièces nous sont restées avec leur notation musicale du troubadour Raimon de Miraval, dont la période de production s'étend entre les années 1190 et 1220. Il fut un familier de Raimond VI de Toulouse, qui le pourvut de chevaux, d'armes et de vêtements, ordinaire rétribution de la gent poétesse au XIIIe siècle, puis il devint le commensal du roi Pierre II d'Aragon.

Peire Cardinal, nous dit son biographe, *apres letras e saup ben lezer e chantar,* s'instruisit dans les lettres, sut bien lire et bien chanter. Il allait, comme tant d'autres, par les cours des rois et des gentils barons, menant avec lui son jongleur qui chantait ses chansons. Il fut en particulière estime auprès du roi Jacques d'Aragon et mourut presque centenaire. Ses poésies avaient été écrites entre les années 1210 et 1230.

Je n'ai réuni ces quelques notes biographi-

ques que sur les troubadours dont l'œuvre musicale nous est connue. Ceux-ci sont la minorité. Mais vers le même temps, en revanche, dans cette période qui s'étend de 1190 à 1230, nous avons un bon nombre de trouvères à signaler.

D'une manière générale, quand le poète n'est pas par ailleurs un personnage historique, nous n'avons que fort peu de renseignements sur sa vie. On a vu qu'en ce qui concerne les troubadours, nous sommes pourvus de biographies copieuses, mais ces biographies n'ont aucun caractère critique, elles reflètent seulement l'état d'esprit dans lequel, au commencement du XIVe siècle, on lisait les poésies des troubadours. Rien de semblable avec les trouvères. L'homme privé n'apparaît que rarement derrière l'écrivain. C'est le plus souvent par les quelques rares indications contenues dans les envois des pièces, par l'identification des noms cités çà et là que les historiens de la littérature sont arrivés à fixer approximativement l'âge d'un trouvère.

Les trouvères les plus anciens, ceux dont je me suis précédemment occupé, ont été les plus étudiés et sont aujourd'hui les mieux connus. Cependant pour quelques trouvères de la période à laquelle nous sommes parvenus, il y a un document, moins pittoresque, certes, que les biogra-

phies des troubadours, mais infiniment plus sûr, c'est un recueil d'actes officiels, le *Registre de la Confrérie des Jongleurs et des Bourgeois d'Arras*[1]. M. Guesnon a démontré que, contrairement à ce que jusqu'à lui on croyait, ce registre est, non le livre d'entrée dans la confrérie, mais le nécrologe et que les dates qui y figurent sont celles de la mort de chaque membre. Malheureusement nous ne sommes pourvus d'une telle documentation que pour les trouvères d'Arras : ils sont nombreux, mais ils ne sont point les seuls.

En effet, ce qu'il faut remarquer à propos de cette deuxième génération de trouvères, c'est la diffusion du goût de la poésie à travers tout le domaine de la langue d'oïl. Précédemment, nous n'avons rencontré de trouvères que dans le nord et dans l'est de la France, maintenant il en vient de provinces, qui, à notre connaissance, n'en avaient point encore produits, nous avons des Normands, nous avons des Manceaux et des Angevins.

Je donne quelques noms.

Colin Muset est un des plus jolis poètes de ce temps, encore que de très modeste origine. A le considérer du point de vue social, Colin Muset

1. L'original est à la Bibliothèque Nationale, manuscrit français 8541.

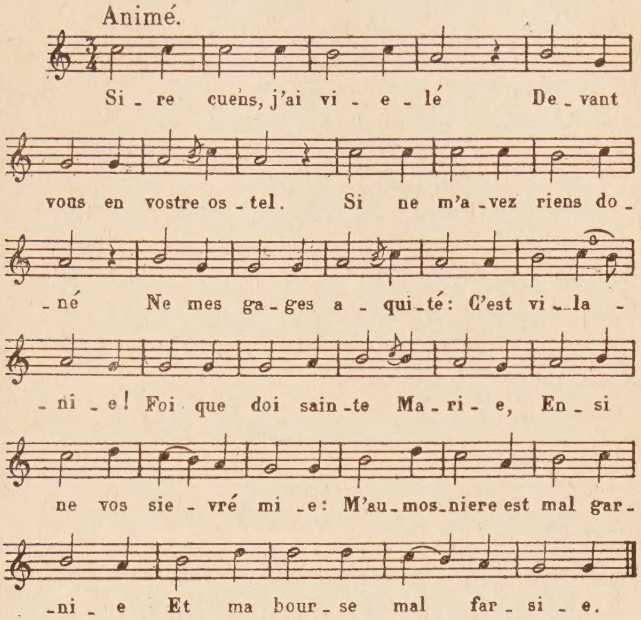
appartient plutôt à la jonglerie, mais c'est un jongleur qui écrit et qui compose : par là Muset est un vrai trouvère. En effet, si nous savons fort peu de choses des événements de sa vie, si trois noms seulement qu'on peut relever au cours de ses chansons « mon bon seignor de Waignonrut », « la bone duchesse » et « le bon comte de Widemont » permettent de faire vivre Colin Muset dans le premier tiers du XIIIe siècle, nous devinons en le lisant que le trouvère, qui peut-être ne mangeait pas tous les jours son content, avait cet éternel désir des bohèmes de l'art, le goût inné d'une épicurienne existence, la convoitise des plats succulents sur une table grassement servie.

Quand je voi iver retorner,
Lors me voudroie sejorner
Se je pooie oste trover
Large, qui ne vousist conter,
Qu'eüst porc et buef et mouton,
Maslarz, faisans et chapons
Et bons fromages en glaon.
Et la dame fust autressi
Cortoise come li mariz,
Et touz jors feist mon plesir[1]...

Ces vers anonymes pourraient être de notre poète : ils en reflètent clairement la pensée En

1. Jeanroy, *Origines*, p. 505.

tout cas voici une pièce qui est de lui et qui vaut d'être retenue[1].



IV

Quant je vieng a mon ostel
Et ma fame a regardé,
Derrier moi le sac enflé,
Et je, qui sui bien paré

1. Cette chanson de Colin Muset vient du ms. de l'Arsenal, p. 236. Voir l'édition critique de M. Bédier, *De Nicolao Museto*, Paris, 1893, in-8°, p. 130.

De robe grise,
Sachiés qu'ele a tost jus mise
La quenoille sans faintise :
Ele me rit par franchise,
Ses deus bras au col me plie.

V

Ma fame va destrosser
Ma male sans demorer;
Mes garçons va abuvrer
Mon cheval et conreer ;
Ma pucele va tuer
Deus chapons por deporter
A la janse aillie.
Ma fille m'aporte un pigne
En sa main par cortoisie.
Lors sui de mon ostel sire
Plus que nuls ne porroit dire.

Audefroi le Batard nous amène aux poètes chansonniers d'Arras. École curieuse, se recrutant non plus dans la haute société féodale qui avait jusqu'au début du XIIIe siècle alimenté la pléiade lyrique, mais dans la bourgeoisie, elle apporte aussi des idées nouvelles, où la spéculation est moins haute, où apparaît le sens pratique des laborieuses cités du Nord. Son esthétique se relève çà et là d'une note grivoise que la poésie fait légère, il est vrai, mais qu'inspirent au fond, comme plus tard dans les maîtres de la

peinture flamande, l'exubérance d'une nature puissante, la joie de vivre et une conception de l'existence, qui puise ses satisfactions dans les réalités matérielles.

M. Guesnon a réussi à reconstituer le cadre historique pour quelques-uns des plus anciens poètes chansonniers d'Arras, Pierre de Corbie, Adam de Givenchy, Simon d'Authie, Gilles le Vinier, Guillaume le Vinier[1]. Il a montré que tous appartenaient à l'Église, plusieurs même au chapitre d'Arras. Il faut croire que le bon Dieu tolérait en Arras une morale plus large qu'en d'autres lieux.

Audefroi le Batard est un des plus considérables parmi nos chansonniers. Après avoir comme tous les autres rimé des chansons d'amour, il rompit avec la monotonie du genre et ressuscita la romance depuis longtemps oubliée, il fit revivre la *chanson de toile* des premiers âges de la lyrique française. Mais, entre les vieilles chansons de toile que précédemment nous avons étudiées et les compositions d'Audefroi le Batard, il y a toute la distance qui sépare la *Chanson de Roland* de la *Henriade* de Voltaire par exemple; les pièces d'Audefroi le Batard sont des compositions savantes, très jolies et fort agréables à

1. *Bulletin historique et philologique du comité des Travaux historiques*, 1894.

lire, mais où le souci de la facture prédomine sur l'idée.

On sait peu de chose sur Audefroi le Batard ; une donnée chronologique permet de placer en 1225 la composition d'une de ses chansons. On le croit originaire d'Arras. En tout cas les recherches de M. Guesnon ont prouvé avec certitude qu'il habitait cette ville. Il a dû naître à la fin du XIIe siècle, mais sa carrière poétique s'est déroulée tout entière dans la première moitié du siècle suivant[1].

Je laisse ici provisoirement les trouvères artésiens et je cite quelques noms que, pour cette seconde période de production lyrique, nous fournissent les autres provinces.

Guillaume de Ferrières était vidame de Chartres : c'est sous ce titre que les manuscrits nous le font ordinairement connaître. L'acte le plus important de sa vie fut sa participation à la quatrième croisade. En 1202, il rejoignit les croisés à Venise et les accompagna jusqu'à Zara, mais, tandis que durait le siège de cette ville, il s'en alla en Syrie avec quelques compagnons. Ce fut seulement en 1203, vers la fin de l'année, qu'il revint à Constantinople. Peut-être finit-il ses jours dans

1. A. Guesnon, *Nouvelles recherches biographiques sur les trouvères artésiens*, dans *Le Moyen Age*, mai-juin 1902.

l'ordre des Templiers, car en 1219, un grand maître de l'ordre, qui mourut de la peste à Damiette, s'appelait Guillaume de Chartres.

Bouchard de Marly était un haut et puissant seigneur de la maison de Montmorency : il s'éteignit en 1236, au retour de la croisade contre les Albigeois, à laquelle il avait pris part.

L'œuvre de Gautier de Coinci, mort en l'année 1236, appartient tout entière à l'inspiration religieuse. Dans son immense recueil des *Miracles de Notre-Dame*, dans ses récits interminables, tous de poésie narrative, il a inséré un certain nombre de pièces lyriques, qui sont au nombre des chefs-d'œuvre du genre. J'en ai parlé plus longuement ailleurs et rappelle seulement ici que celui qui fut moine à Saint-Médard de Soissons et prieur à Vic-sur-Aisne fut le plus sincèrement pieux des trouvères, ce dont je ne sais point d'autre exemple.

L'histoire littéraire attribue à Richard de Fournival un certain nombre d'ouvrages, un traité latin, une *Biblionomia*, dont le titre semble indiquer que le vieux poète avait déjà conscience que des règles existent pour le classement des livres dans une bibliothèque, un roman *Abladane*, traduit peut-être par lui d'un original latin ; et enfin la plus connue de ses œuvres, le

Bestiaire d'amour ; mais, c'est pour être l'auteur d'une quinzaine de chansons que Richard de Fournival appartient à la poésie lyrique. Ce trouvère occupait une haute dignité : il fut chancelier de l'Église d'Amiens dans la première moitié du XIIIe siècle.

Bien d'autres noms de trouvères seraient à citer pour cette période. Je rappelle encore RICHARD DE SEMILLI, auquel son récent éditeur, M. G. Steffens[1], attribue dix chansons qui toutes nous sont parvenues avec leurs mélodies.

ROGER D'ANDELI, trouvère normand, qu'en 1201 Jean sans Terre avait nommé châtelain de Lavardin, dans la province du Maine, et qui avait encore la seigneurie d'Hermanville, au pays de Caux.

ROBERT MAUVOISIN, que nous pouvons mettre ici, s'il est permis d'identifier le trouvère avec le chevalier que mentionne Villehardouin dans la *Chronique de la conquête de Constantinople* et qui prit part aux côtés de Simon de Montfort à la guerre des Albigeois.

THIBAUT DE BLASON était un Angevin : le trouvère est un personnage historique qui, à différentes reprises, fait figure dans l'histoire du XIIIe siècle. Il vivait encore en 1222 et mourut

1. *Der kritische Text der Gedichte von Richart de Semilli*, Halle, Niemeyer, 1902.

avant l'année 1229. Neuf chansons lui permettent de prendre place dans notre pléiade lyrique. Le roi de Navarre l'appelait « Mon chier ami » C'est son plus beau titre littéraire.

TROISIÈME PÉRIODE

Une dernière période de floraison lyrique occupe les deux derniers tiers du siècle de saint Louis. Elle est caractérisée par une recherche de plus en plus savante et raffinée dans les combinaisons rythmiques : la strophe devient un organisme infiniment complexe, où s'enchevêtrent des types de vers très dissemblables. Ne faut-il pas faire nouveau et trouver des modèles que les autres trouvères n'ont encore ni connus, ni pratiqués ? Or, la tâche devient de plus en plus difficile, à mesure que l'on s'éloigne des origines lyriques.

Nous remarquons que le dualisme précédemment signalé se perpétue dans l'histoire sociale : les grands seigneurs continuent à tenir leur place dans l'œuvre lyrique du XIIIe siècle, cependant que dans la classe bourgeoise se répand de plus en plus le goût de la poésie et des choses de l'esprit. Mais c'est toujours dans les riches villes de l'Artois et du nord de la France que ce mouvement se propage avec la plus manifeste vitalité. Là, le progrès intellectuel a marché de

pair avec le progrès matériel, et, vraisemblablement, ce parallélisme est dû à l'influence heureuse de quelques riches Mécènes, dont nous constatons l'action si nous ignorons leurs noms.

Trois troubadours, dont les mélodies ont échappé à l'oubli, appartiennent à cette période.

Uc de Saint-Circ ne nous a laissé que trois compositions. Ses frères avaient voulu faire de lui un clerc et l'avaient envoyé à Montpellier, pour qu'il s'instruisît dans les belles-lettres, le latin et la théologie. Mais au lieu de tout cela, l'âme de troubadour qui veillait en lui le tourna vers les sirventès et les chansons : quand il revint au foyer familial, on attendait un clerc, ce fut un jongleur qu'on reçut. Mais Uc de Saint-Circ mérita ce jugement de ses contemporains : *cantos fetz de fort bonas e de bons sons*[1]. Son nom est donc de ceux que l'histoire de la musique doit retenir.

Nous avons six chansons d'Aimeric de Peguilhan. Pour s'être énamouré d'une belle voisine et lui dire heureusement son ardeur, il se mit à composer des chansons et continua après que le dernier feu de son amour fut éteint. L'éditeur des *Biographies*[2], M. C. Chabaneau,

1. *Biographie des troubadours*, p. 51.
2. *Ibid.* p. 75.

assigne l'année 1266 comme terme dernier à la production poétique d'Aimeric de Peguilhan.

Le troubadour le plus considérable dont nous possédions les œuvres, le dernier aussi chronologiquement, GUIRAUT RIQUIER, a été, il y a quelques années, l'objet d'une étude approfondie de la part d'un romaniste français, M. Joseph Anglade[1]. Ce livre est définitif, semble-t-il, mais il faut souhaiter que l'œuvre musicale de Guiraut Riquier, qui est très importante, elle aussi, puisque quarante-huit mélodies de ce troubadour nous ont été conservées, soit l'objet d'une étude sérieuse. La musique française du moyen âge compte en Guiraut Riquier un de ses maîtres les plus qualifiés.

Dans cette dernière période de la chanson en langue d'oïl au XIIIe siècle, les trouvères se présentent très nombreux. Ce sont ou de grands seigneurs ou des bourgeois du Nord.

Aux premiers l'honneur. Leur pléiade aristocratique se groupe autour de l'un de ses membres, plus élevé que les autres dans la hiérarchie féodale et supérieur aussi à tous par le talent, c'est Thibaut de Champagne, roi de Navarre.

Voyons quelques noms.

HUGUE DE LUSIGNAN porta de 1208 à 1249 le

1. Anglade, *Le troubadour Guiraut Riquier. Étude sur la décadence de l'ancienne poésie provençale.* Paris, 1905, in-8°.

titre de comte de la Marche. Les chroniqueurs contemporains nous content son rôle dans l'histoire et principalement la guerre désastreuse qu'il soutint contre Louis IX, son suzerain. Son bagage artistique est mince ; il comporte trois chansons seulement, mais c'est un régal de délicats.

Jean de Brienne, qui nous apparaît assez facilement comme le type du chevalier errant, fut successivement usufruitier du comté de Brienne, comme tuteur de son neveu ; puis, élu roi de Jérusalem ; puis, régent de ce royaume comme tuteur de sa fille ; puis, administrateur de tous les États de l'Église sous Grégoire IX, enfin régent de l'Empire Grec, comme tuteur du jeune Beaudoin de Courtenay. Il mourut à Constantinople en 1237. Trois chansons nous font connaître en tant que trouvère cet aventureux seigneur.

Pierre Mauclerc, duc de Bretagne, fils de Robert II, comte de Dreux, fut, comme son nom l'indique, un clerc sans vocation et jeta bientôt le froc aux orties. Il devint duc de Bretagne par son mariage avec la duchesse Alix, en 1212. Il se croisa deux fois et mourut en 1250, comme il venait de s'embarquer pour revenir. Nous avons de lui sept chansons.

Thibaut, comte de Bar, Henri, duc de Brabant,

CHARLES, COMTE D'ANJOU complètent sans l'épuiser la série de ces trouvères grands seigneurs, dont le maître, ai-je dit, est THIBAUT DE CHAMPAGNE, roi de Navarre.

Ce prince était né en 1201, quelques mois après la mort de son père : le gouvernement de la province, dont il allait être le douzième comte fut confié à sa mère, Blanche de Navarre, dont l'habile gestion sut éviter à la Champagne les pires difficultés. En 1224, le jeune comte suivit Louis VIII dans son expédition en Poitou contre la domination anglaise et assista à la reddition de la Rochelle. C'est deux ans plus tard, en août 1226, que commencent les premières difficultés de Thibaut avec le pouvoir royal, quand, au siège d'Avignon, le comte de Champagne quitta prématurément l'armée de Louis VIII pour retourner chez lui. Louis VIII s'apprêtait à aller tirer vengeance d'un congé qu'il considérait comme attentatoire à la dignité du pouvoir royal, quand en Auvergne il mourut.

Il appartient à l'histoire générale de raconter les premières années de la régence de Blanche de Castille, l'hostilité de grands vassaux, des comtes de Champagne, de Bretagne, de la Marche et de Boulogne, ligués contre une reine étrangère et un enfant de douze ans, d'apprécier la politique habile et l'esprit d'initiative de la

reine : Thibaut comprit que la partie s'engageait mal pour lui et préféra, sans attendre la lutte à laquelle il s'était préparé, se jeter aux pieds du jeune roi, qui, sur le prudent avis de sa mère, tendit la main au comte repentant. Celui-ci, sans grande dignité, non seulement offrit au roi des gages de sa soumission, mais lui dévoila les projets de ceux qui avaient été ses partisans (1226).

Les barons qu'il trahissait attribuèrent cette défection à l'influence toute-puissante des séductions de la reine, à la passion naissante du comte de Champagne pour la régente et les englobèrent tous deux dans leur ressentiment. La poésie contemporaine se fit l'écho de ces accusations : le trouvère Hue de la Ferté fut un des plus ardents à les soutenir.

Mais voici que Thibaut, mécontent de la reine qu'il poursuivait de ses vains hommages, se retourne du côté des grands vassaux et ébauche une nouvelle ligue contre la royauté en promettant d'épouser Yolande de Bretagne. La reine fait habilement échouer ces tristes arrangements. Thibaut n'épouse plus, il reste à la reine. Deux fois trahis, les grands vassaux pénètrent en Champagne et ravagent les domaines de Thibaut, que tous ses feudataires abandonnent, que poursuivent toutes les malé-

dictions. Ce fut en 1231 seulement que l'armée du roi parut dans le comté et permit à Thibaut de conclure avec les rebelles une paix honorable.

Sur ces entrefaites, en 1234, Sanche le Fort, roi de Navarre, frère de Blanche, la mère de Thibaut, était venu à mourir. Le comte de Champagne fut proclamé roi de Navarre.

Cet accroissement de puissance fit penser à Thibaut que l'heure était venue d'entrer encore en conflit avec le roi de France, auquel pourtant il avait de si grandes obligations, et sans l'agrément de Louis IX, Thibaut maria sa fille unique au fils aîné du duc de Bretagne. Le roi, à la suite de cet affront, prépara l'invasion de la Champagne : Thibaut ne l'attendit pas et, au plus vite, accourut à Vincennes solliciter son pardon.

Alors, Thibaut, que cette politique contradictoire avait rendu suspect à la fois aux grands vassaux et aux princes de la maison royale, versa dans la piété et, dégagé de toute espérance terrestre, songea au salut de son âme. Ce fut peut-être sa première pensée sincère. Il se fit le promoteur d'une nouvelle croisade (1239). Cette aventure stérile ne dura guère et, dès la fin de 1240, le comte était de retour dans ses terres. La fin de sa vie est obscure : Thibaut mourut

en juillet 1253, mais on ignore s'il décéda « à Troyes où il était comte, ou à Pampelune où il était roi ».

Il y a des trouvères sur le compte desquels nous regrettons d'avoir trop peu de renseignements précis, parce que dans leurs vers passe un souffle d'héroïsme et de noblesse tel qu'à l'origine nous devinons une vie belle et pleine de généreux sentiments. Pour Thibaut de Champagne, au contraire, nous regrettons plutôt d'être trop bien renseignés. L'histoire dessert le poète. Nous aimerions mieux ne connaître celui-ci que par ses œuvres : elles valent mieux que l'homme[1].

Le grand service que le trouvère couronné a rendu à l'histoire musicale, c'est qu'il a usé en mécène des ressources que sa haute situation lui donnait, c'est que, vraisemblablement, on lui doit d'avoir fait rédiger par les copistes à ses gages quelques-uns de ces beaux manuscrits chansonniers qui contiennent tout d'abord les œuvres du maître de céans, de Thibaut lui-même, mais aussi celles des autres trouvères et nous

1. Dans notre publication, actuellement en cours, du manuscrit 5198 de la Bibliothèque de l'Arsenal, nous donnons, transcrites en notation moderne et accompagnées d'une reproduction phototypique de l'original, cinquante-neuf mélodies de Thibaut de Champagne. Nous croyons donc inutile d'en reproduire ici. On consultera en conséquence *Le chansonnier de l'Arsenal*, Paris, Geuthner, 1909, in-4.

font connaître un art qui constitue le plus gracieux chapitre de la musique française au moyen âge.

Pendant que les querelles des grands troublaient la France du centre, les bons bourgeois d'Arras continuaient leur existence mieux remplie par le travail, la musique et la poésie. Les trouvères d'Arras sont alors légion, GILLEBERT DE BERNEVILLE, COLART LE BOUTEILLIER, ERNOUL CAUPAIN, HUITASSE DE FONTAINE, ROBERT DE LE PIERRE, JEAN LE GRIEVILER, mais « parmi tant de nébuleuses dont le ciel poétique d'Arras est constellé, JEAN BRETEL nous apparaît comme une étoile de première grandeur. Durant la période qui comprend les deux croisades de saint Louis, ce prince du puy d'amour, ce roi du jeu-parti fut l'âme du grand mouvement littéraire dont cette ville était le centre »[1]. Plus de quarante chansons nous restent de ce trouvère. Toutefois malgré son importance, Jean Bretel était encore peu et mal connu avant que les fructueuses recherches de M. Guesnon aient établi sa véritable identité, précisé sa personnalité historique. Il résulte entre autres faits que ce trouvère mourut vers août ou septembre 1272.

A côté de Jean Bretel, nous mettrons ADAM LE

1. Guesnon, art. cité, p. 164.

Bossu, dit de la Halle, qui éclipse tous les trouvères contemporains. Son importance est grande pour nous, car ce trouvère fut incontestablement un musicien instruit, maniant le déchant comme le vers français et la matière poétique avec la même aisance que la matière musicale. Aussi De Coussemaker, le fondateur de la musicologie médiévale, a-t-il choisi Adam de la Halle le jour où il a songé consacrer un livre entier à un de nos trouvères[1]. Depuis, un historien de la littérature du moyen âge, M. Guy nous a présenté un Adam reconstitué de toutes pièces[2]. Mais après l'étude serrée que nous devons à la critique de M. Guesnon, il demeure que ce que l'on sait de certain sur l'existence d'Adam tient en quelques lignes, et ce peu, le voici.

Encore jeune clerc, Adam se maria, séduit par une première rencontre, dont il avait goûté les charmes

A la grant saveur de Vaucheles.

Mais, en dehors de son mariage, on ne sait rien de la première jeunesse du trouvère, sinon que, peu après, il résolut, regrettant d'avoir brisé sa

1. De Coussemaker, *Œuvres complètes du trouvère Adam de la Halle*, Paris, 1872, in-4.

2. Henri Guy, *Essai sur la vie et les œuvres du trouvère Adan de le Hale.*

carrière, d'aller à Paris reprendre ses études interrompues. Donna-t-il suite à son projet attesté par le *Congé ?* on ne saurait dire, mais, à partir de ce moment, Adam disparaît. M. Guesnon se demande si, comme on le suppose, le poète fut attaché de bonne heure à la maison de Robert d'Artois et constate que rien ne permet de l'affirmer ; que la seule chose certaine, c'est qu'entraîné dans un parti de mécontents, il avait renoncé au séjour d'Arras et suivi le comte en Pouille, où il mourut en 1286 ou 1287.

Ma conclusion sera très brève et très précise. Qu'on se rappelle ce que j'ai dit au début de ce livre : les trouvères, autant que des poètes, furent des musiciens. Ce sont des noms de musiciens que j'ai donnés au cours de ce chapitre ; ce sont les plus anciens, mais très authentiques représentants de la musique française. Je répète aussi que pour la plupart ils furent véritablement les trouveurs de la poésie et de la mélodie qui accompagne cette poésie. D'autres, peut-être, eurent des collaborateurs qui composaient cette musique, mais la chose se fit sous le manteau, secrètement, et ces trouvères restent encore dans l'histoire musicale.

V

LES JONGLEURS

Comme aujourd'hui, à côté du sculpteur qui conçoit et qui crée, il y a le praticien qui réalise, comme après le compositeur vient l'interprète, de même, au moyen âge, il y avait le troubadour et le trouvère, poète et musicien, et à côté d'eux, le jongleur, dont la fonction sociale était d'aller de ville en ville, de château en château, pour faire entendre, à son profit, il va sans dire, les compositions des maîtres de son art.

La jonglerie est une des curiosités de l'histoire musicale ; c'est le produit d'une époque, non pas du moyen âge tout entier, mais du XIIe et du XIIIe siècle plus particulièrement. Auparavant, cette classe de la société avait porté d'autres noms ; plus tard, au XIVe siècle, les jongleurs s'organisèrent en corporation et devinrent les ménestrels. Au temps des troubadours et des trouvères, au contraire, entre les gens exerçant

la profession de jonglerie il n'y a pas de lien de droit, il y a seulement des individualités isolées, dont les mœurs vagabondes sont la caractéristique essentielle, le trait commun : les jongleurs, vrais bohèmes de l'art, tiennent dans l'histoire musicale du XIIIe siècle une place dont je vais essayer de déterminer l'importance.

Si, dans l'ensemble, la distinction s'établit assez bien entre les trouvères et les jongleurs, dans la réalité nous trouvons fréquemment des cas de confusion entre les premiers et les seconds.

Nous avons vu des troubadours se faire jongleurs par besoin. Perdigon, qui était enfant de la balle et avait débuté dans la jonglerie, savait aussi bien jouer de la viole, chanter et composer, *fo joglar e sap trop ben violar e trobar e cantar*. Gui d'Ussel, ses frères et son cousin avaient, nous l'avons dit, fondé une association intelligente où chacun eut son rôle. Nous savons aussi qu'un jongleur du Nord, Colin Muset, prit rang parmi les meilleurs de nos trouvères lyriques. Un jongleur qui devenait trouvère gagnait ainsi de l'avancement. Mais ici nous n'avons à considérer les jongleurs que dans le seul exercice de leur profession, soit qu'ils accompagnent un noble trouvère pour interpréter ses compositions lyriques, soit qu'ils s'en aillent pour leur compte

de château en château, avec leur bagage de chansons. Il advint aussi que dans les grandes demeures féodales il y eût des jongleurs à poste fixe, attachés à la personne des seigneurs et des rois. Primitivement, ces amuseurs de leurs maîtres durent avoir rang de serviteurs et porter le titre de *ministri*, sur lequel le langage a formé le diminutif *ministelli*, qui a été le point de départ du français *ménestrel*. Mais au temps de Philippe Auguste et de Louis IX, il ne semble point que l'on ait fait de différence entre le terme de jongleur et celui de ménestrel : toutefois, je continuerai pour ma part à me servir du premier.

Maintenant que j'ai précisé la condition du jongleur dans la société de son temps, il s'agit d'examiner quelques problèmes relatifs au genre de vie mené par lui, la formation du jongleur dans les écoles de ménestrandie, les occasions qui se présentent à lui d'exercer son métier, le rôle véritablement artistique du jongleur et, enfin les sentiments des contemporains et de l'Église sur la jonglerie.

Le jongleur avait véritablement un métier et tout métier s'apprend. C'est un point que M. Henri Lavoix a fort bien mis en lumière. « On nous fera difficilement admettre que ces artistes de haut et de bas étage, qui allaient jouant et chantant par les villes, les châteaux et les maisons riches,

que ces filles, moitié ribaudes, moitié musiciennes, qui jouaient de la flûte et chantaient, lorsqu'elles ne dansaient pas sur la tête, ainsi qu'on peut le voir dans le chapiteau de Saint-Georges de Bocherville, sortaient directement des écoles épiscopales ou monastiques[1] ». Or, des pièces d'archives nous attestent d'une façon certaine l'existence d'écoles de ménestrandie et l'on peut penser qu'elles remontent au XIIIe siècle pour le moins. On tenait école en carême, c'est-à-dire pendant le temps où il était interdit aux jongleurs de se faire entendre en public. Dans ces conservatoires populaires, les jongleurs renouvelaient le répertoire épuisé, ils apprenaient les chansons nouvelles et les mélodies à la mode du jour. Ils recevaient aussi quelques rudiments du jeu de la vièle et des autres instruments. C'est aussi, peut-on croire, dans ces assemblées de jongleurs que se passaient les transactions ayant pour objet l'achat et la vente des manuscrits de poche à l'usage de nos artistes ambulants.

Il est encore assez dans les habitudes du moyen âge que le jongleur novice ait pu apprendre le métier dans la compagnie d'un maître, qu'il

1. Lavoix, *La musique au siècle de saint Louis*, étude publiée à la suite des *Motets français du XIIIe siècle*, de G. Raynaud, Paris, 1881, 2 vol. in-8.

suivait et servait, dont il accompagnait le chant sur un instrument dans les exécutions publiques et qui, en retour, lui inculquait les secrets de son art : on se souvient que dans les *Biographies des troubadours*, nous avons déjà rencontré le jongleur avec son compagnon. Peut-être était-ce dans les écoles de ménestrandie que ces contrats de compagnonnage se formaient. Mais ce ne sont là que des suppositions et j'ai hâte de passer sur un terrain plus solide.

Où se produisent les jongleurs ? C'est un tableau d'ensemble de la vie féodale qu'il faudrait esquisser ici pour retrouver les jongleurs, au nord comme au midi, dans toutes les occasions qu'ils ont de se faire entendre. Ils pénétraient partout, là même d'où ils semblaient devoir être le plus rigoureusement exclus, à savoir dans les cloîtres et dans les églises ; on les trouve aussi dans les pèlerinages : vraisemblablement, la dévotion les y attirait moins que l'espérance de faire une belle recette en raison de l'affluence de la foule.

La société laïque offrait au talent des jongleurs un accès plus facile : il faut croire qu'au temps de saint Louis, comme au nôtre, la musique paraissait déjà le complément aimable des actes graves de l'existence et l'indispensable compagne des heures de fête et de plaisir.

Et tout d'abord, comme les papillons vont à la lumière, le jongleur va à la source d'où découlent toute richesse et toute faveur : il cherche à s'introduire dans les cours royales, soit à poste fixe, soit comme hôte de passage. Des textes nombreux puisés dans les pièces administratives, surtout dans les comptes des maisons princières, nous montrent les jongleurs pénétrant ainsi, sous tous les prétextes, auprès des grands de la terre et nous font connaître le tarif de leurs gages.

Il faudrait énumérer ainsi les cours royales et princières des pays d'Occident, qui eurent au XIIe siècle quelque vie intellectuelle : partout les jongleurs ont imposé leur présence. On les a subis, à vrai dire, avec plus ou moins d'enthousiasme, selon que le seigneur à la porte duquel ils frappaient avait ou le goût de la poésie ou celui des jouissances moins raffinées et l'on peut imaginer sans peine que dans la société qui évoluait autour d'un haut seigneur ami des lettres et des poètes, poète lui-même, comme Thibaut de Champagne, les jongleurs ne devaient pas être peu nombreux. Le comté de Champagne fut la terre promise de la jonglerie. Les seigneurs de Vignory s'étaient montrés généreux pour Colin Muset. Dans un temps, à ce que nous apprennent deux chansons anonymes contem-

poraines, les châtelains de Choiseul et de Reynel avaient comblé de leurs largesses les jongleurs qui passaient. Aujourd'hui encore, les cheminaux ne manquent pas de s'indiquer entre eux les portes où il faut frapper.

Êtres de fantaisie et de rire, c'est surtout aux heures joyeuses de l'existence que nous sommes assurés de rencontrer dans la vie féodale les traces de leur passage, car il n'est point besoin d'une connaissance profonde du cœur humain pour savoir que la main qui donne s'ouvre plus largement dans le bonheur que dans la tristesse. C'est pourquoi les jongleurs s'associaient volontiers aux cérémonies joyeuses de leurs contemporains et, sans scrupules, s'invitaient aux fêtes de la vie privée. Ainsi, avaient-ils connaissance d'un riche mariage, vite ils accouraient : plus les époux sont fortunés, plus le bruit des noces s'est répandu au loin et plus grand est le nombre des jongleurs qui viennent en hâte de tous les coins de la province. Des textes nombreux dans les chansons de gestes, telles qu'*Aïe d'Avignon*[1], *Raoul de Cambrai*[2], *La Prise d'Orenge*[3], *Aubry le*

1. *Aïe d'Avignon*, publié par Guessard et Paul Meyer, vers 4102 et ss. Paris, 1861.

2. *Raoul de Cambrai*, publié par Paul Meyer, vers 6087-8, dans la *Société des anciens textes français*.

3. *La prise d'Orenge*, publié par Jonckbloet, vers 1873 et ss.

Bourgoin[1], nous font connaître cette coutume.

On aurait mauvaise grâce à soutenir que l'empressement des jongleurs à venir ainsi rehausser par leur concours l'éclat des cérémonies nuptiales ait été entièrement désintéressé. Les textes contemporains nous donnent quelques raisons de croire le contraire.

Ils prenaient part aux repas de noce, ils recevaient aussi un salaire en argent, c'est chose certaine, mais les cadeaux en nature étaient souvent le plus clair de leur gain. Les assistants se dépouillaient parfois de ce qu'ils avaient sur eux ou dans leur maison au profit du jongleur dont le talent avait excité leur enthousiasme.

Ils donnent tout ce qu'ils ont sous la main, des vêtements, « mantiaux et bliaux engoulés », « pelichons vairs et gris et hermins gironés », des chevaux, « muls et palefrois », « les roncins enselés », des objets d'art, « coupes et biax henas et d'argent et d'or fin », tout comme les grands seigneurs d'aujourd'hui, ministres et autres excellences, rétribuent en bons sur la manufacture de Sèvres les jongleurs de la Comédie-Française ou de l'Opéra qui ont chanté devant eux. On peut penser que les jongleurs du XIIIe siècle, fins psychologues, se vantaient

1. *Aubry le Bourgoin*, publié par Tarbé, p. 37-38.

sans les amoindrir des largesses dont ils avaient été l'objet : la générosité n'appelle-t-elle pas la générosité ?

Mais on ne se marie guère qu'une fois dans sa vie : si pareille occasion était rémunératrice pour la jonglerie, elle était vraiment bien rare. Il convenait de trouver des prétextes moins espacés : les repas un peu solennels en étaient d'excellents et la présence du jongleur était devenue l'indispensable complément de ces réunions qui rompaient heureusement la monotonie de l'existence féodale, souvent morose.

Les traditions de chevalerie allaient offrir au métier de jongleur des débouchés nombreux et divers : le jongleur fait à sa manière partie de la société féodale, à laquelle il prend ses modèles et donne en retour la gloire des bonnes chansons.

Le jongleur s'empare du jeune seigneur à son premier acte de la vie chevaleresque. Une cérémonie religieuse avait lieu avant l'entrée en chevalerie : c'est la *veillée des armes*. Mais la nuit est longue, l'attention des assistants risque de se lasser : aussi admit-on la présence d'un jongleur qui par ses récits, par ses chants, faisant en quelque sorte office d'un prédicateur laïque, réveillait les esprits prêts à s'assoupir. Au matin a lieu la cérémonie guerrière, où le

jeune chevalier revêt le heaume et le haubert et ceint l'épée qu'il va désormais porter avec honneur : c'est l'*adoubement*. Nous sommes assurés d'y retrouver ces parasites du bonheur, nos joyeux compères et avec eux leur répertoire de chansons, leurs boutades et leurs grimaces[1].

Les relations des jongleurs avec la société chevaleresque leur ouvraient tout naturellement l'entrée des tournois. Leur présence y était même désirée : les vainqueurs comptaient sur eux pour transmettre à la postérité le souvenir d'un beau fait d'armes.

Tel Pindare aux jeux d'Olympie. Mais après Pindare Tyrtée. C'est dans ce dernier rôle que quelques textes du moyen âge nous montrent les jongleurs à diverses reprises : Taillefer, jongleur et guerrier, chantait avant la bataille d'Hastings et devant le front de l'armée un poème sur Roncevaux.

L'attitude est noble : il est à regretter que l'authenticité de l'histoire soit douteuse.

Que savait faire un jongleur ? Y avait-il dans la profession un côté véritablement artistique ?

Il y avait les parents pauvres de la jonglerie :

1. Voir dans Lambert d'Ardres, *Chronicon Ghisnense et Ardense*, édition Ménilglaise, p. 207, la réception en chevalerie d'Arnoul, fils de Baudoin II, comte de Guignes, en 1181.

c'étaient les bateleurs avec leurs tours de passe-passe, les saltimbanques exhibant à la badauderie publique des animaux savants, bref, tous les types actuels du monde des forains. De ceux-là nous n'aurons cure.

Il faut retenir les jongleurs de classe relevée, les vrais jongleurs, les seuls dignes de porter ce nom, ceux qui ont du savoir-vivre et qui par leur savoir et leur talent délicat sont dignes de fréquenter la haute société pour jouer des instruments, chanter vers et chansons et réciter des contes et des nouvelles.

J'ai dit plus haut qu'il y avait des jongleurs qui chantaient *de geste*, c'est-à-dire qui récitaient les épopées héroïques ou les pieuses vies des saints, et, à côté d'eux, les jongleurs lyriques, interprètes ordinaires des troubadours et des trouvères. Leur chant était soutenu par un instrument qui accompagnait les voix. On demandait donc au jongleur d'être chanteur et instrumentiste. Cette double qualité s'augmentait sans doute d'une bonne culture de théorie musicale, car, étant donné, comme je le montrerai au chapitre suivant, que la notation des chansons n'indique pas expressément les valeurs de durée, que le rythme des chansons est à l'état latent et qu'il faut pour le retrouver une connaissance assez précise de la rythmique mesurée de cette

époque, nous devons supposer que les jongleurs avaient dû acquérir, avant d'exercer leur métier, la connaissance de cette doctrine rythmique dans les écoles de ménestrandie, où ils recevaient une formation professionnelle. Ce qu'ils chantent, c'est tout ce que nous avons précédemment énuméré : ce sont les compositions des troubadours et des trouvères. Les jongleurs avaient à leur disposition les chansons et les saluts d'amours, les serventois, qui sont de vraies satires, les descorts et les lais, les chansons pieuses et les chansons de toile, les chansons d'aube, les rotruenges, les pastourelles, les rondeaux, les rondes à danser, les estampies... Ils chantent tout ce que le moyen âge a chanté.

Et les jongleurs jouent aussi des instruments de musique, car il semble bien qu'ils monopolisent toute culture musicale. Nous pouvons penser que les instruments à cordes frottées de l'*arçon*, c'est-à-dire de l'archet, les instruments de la famille des vièles, étaient les plus convenables à l'accompagnement des voix, par la facilité qu'ils donnaient de tenir le son et des pédales sous le chant.

C'est dans cet appareil, seul ou avec son compagnon, portant en travers du dos sa vièle et au côté sa besace, que je me représente le jon-

gleur traversant les bourgs et les villages pour aller jusqu'au château voisin, où il espère la table et le logement, mais je pense aussi qu'en le voyant passer, les mères cachaient leurs filles et les vieilles gens leurs écus d'or.

Car, s'il y a quelques heureuses exceptions, des jongleurs qui sont presque des héros, comme ce Daurel légendaire, qui substitua son propre enfant à l'enfant de son seigneur dont un traître avait décidé la mort, les autres, les familiers de la route bohémienne, ne nous apparaissent dans les textes du moyen âge que comme de fort peu recommandables personnages. Les sermonnaires durent tonner contre eux, l'Église les excommunia et la puissance royale prit à leur égard des mesures coercitives.

L'impression générale, que nous laisse l'ensemble des textes contemporains, où il est plus ou moins directement question des jongleurs et de la jonglerie, est admirablement résumée par l'auteur du *Trésor de toutes choses*, Brunetto Latini, qui écrivit en français son encyclopédie au XIIIe siècle[1].

Jogleor est cil qui converse entre la gent a ris et a geu et moque soi et sa feme et ses enfans et tous autres.

1. Brunetto Latini, *Li tresors*, etc., livre I, part. I, c. 35, de l'édition Chabaille.

La déchéance morale que cette phrase révèle est navrante et pourtant, c'est l'expression d'un spectacle qu'aujourd'hui encore la vie foraine offre quotidiennement, quand nous voyons une famille entière d'amuseurs publics exhiber sur une place sa triste gaîté.

Une avidité sans mesure est le péché commun : elle est à l'origine de tous les vices et de toutes les actions blâmables imputables à la jonglerie et pour la satisfaire, il est des jongleurs peu délicats qui laissent deviner qu'ils pourraient bien chanter une mauvaise chanson. Le moyen âge disait en manière de proverbe : « Présentez lui cent marcs d'argent : s'il les prend, c'est un fils de jongleur ! ».

Autre trait de caractère : le jongleur préfère aller à la taverne plutôt qu'au sermon, le jeu et le vin sont les compléments naturels d'une existence errante, qui ne conçoit point la prévision du lendemain et avant l'aube dépense le gain de la veille. C'est ainsi du moins que les contemporains jugeaient leurs amuseurs. Nous trouvons dans le *Moniage Guillaume* un véritable petit tableau de genre. Le jongleur a quelques sous en poche : il vient à la taverne, il boit, il joue et perd. La loi sur l'ivresse, qu'on peut lire dans les cabarets de province, n'existe point encore, mais le tavernier, gros homme soucieux de ses

intérêts, ne l'a point attendue pour cesser de servir son client : « Allez, frère, allez chercher ailleurs qui vous héberge ! Mais avant, payez ce que devez ou donnez moi un gage, et partez ». Le jongleur n'a plus ni sou, ni maille, mais le tavernier profite de l'hébétement du bohème pour lui retenir « sa chauce ou son soller » et mettre à la porte ensuite le pauvre diable qui s'éloigne en titubant et en souriant à son beau rêve d'ivrogne.

Quant voit li hostes qu'il a tot aloé :
« Frere, fet il, querrez aillors hostel...
Donez moi gage de ce que vous devez ».
Et cil li lesse sa chauce ou son soller[1] !

Les jongleurs avaient deux ennemis puissants dans la société de leur temps, les femmes et les gens d'Église. Les premières, gardiennes du foyer conjugal dans toute son intégrité, voyaient d'un œil résolûment hostile l'engouement que les maris, surtout dans la classe seigneuriale, pouvaient avoir pour les jongleurs qui par leurs chants avaient surexcité leur enthousiasme. On sait que cet enthousiasme se manifestait par des dons ruineux. On se doute aussi que les jongleurs devaient être des conseillers néfastes à la paix du ménage et peut-être, en bien des cas, les

1. *Li moniage Guillaume*, vers 1217 et ss.

pourvoyeurs de toutes les joies illicites autant qu'extra-conjugales. Une chanson anonyme, que j'ai jadis publiée[1], est le plaisant monologue d'un jongleur fort en colère contre les femmes qui arrêtent leurs maris dans les prodigalités coutumières. « Dieu ! s'écrie-t-il, ce sont les nourrices et les enfants qui causent ma mort, ce sont aussi les femmes qui sont trop fières ! ».

L'Église et, pour mieux dire, les gens d'Église ont également blâmé ces libéralités excessives. Hors cela, il n'y a chez eux, dans leur attitude à l'endroit des jongleurs, ni intransigeance, ni fanatisme. Ils considèrent que la jonglerie est une profession parfois regrettable, mais il faut bien que chacun vive et tous les métiers sont bons, à la condition d'être honnêtement exercés. Tel est l'esprit général de la législation ecclésiastique.

Nous ne pouvons aujourd'hui que ratifier ces tendances libérales. Il est certain que, tout en évitant avec soin l'enthousiasme facile et l'exagération probable, nous pouvons, grâce au recul des âges, trouver dans le rôle de la jonglerie une certaine grandeur. C'est que les jongleurs ne se sont point contenté de chanter les poésies

1. Pierre Aubry, *Un coin pittoresque de la vie artistique au XIIIe siècle*. Paris, Picard, 1904.

ou légères ou courtoises des trouvères lyriques : ils ont été aussi les propagateurs des chansons de geste. A une époque où les voyages étaient pénibles et rares les voyageurs, ils ont parcouru la France dans tous les sens, parlant de la Provence aux bourgeois d'Arras et faisant connaître aux gens de l'est les chroniques normandes. Ils ont chanté toutes les gloires du pays : sur leurs lèvres sans cesse reviennent, apocryphes ou véridiques, les hauts faits de Pépin, de Garin de Monglane, de Guillaume d'Orange, de Doon de Mayence... Ils ont popularisé la figure sereine de l'empereur Charlemagne. Ils ont avec des poèmes comme le *Floovent*, le *Fierabras*, le *Pèlerinage de Charlemagne*, le *Roland*, le *Roi Louis*, le *Huon Chapet*, çréé ce que la critique a pu depuis nommer l'épopée nationale. Eh bien, ce sont des titres suffisants, croyons-nous, pour que nous puissions estimer que, malgré l'indignité de la profession, les jongleurs ont grandement contribué à faire naître et à développer sur le sol de notre pays le sentiment de l'unité française. Ils portaient l'idée de patrie dans le fatras de leurs accessoires. Au cours de leur existence vagabonde, ils en ont çà et là déposé les germes féconds, comme les oiseaux migrateurs qui entraînent dans leur vol des semences inattendues, et par leur loyalisme

à la cause de la dynastie capétienne ils ont assuré son triomphe sur les réactions féodales.

C'est pourquoi, si l'on peut dire que tout en France finit par des chansons, il n'est pas moins vrai que, d'un autre point de vue, le sentiment de l'unité et de la patrie française a pris en partie naissance dans des chansons, et que les jongleurs furent quelque peu les artisans de cette formation.

VI

LA THÉORIE DE LA MUSIQUE MESURÉE AU XIIIe SIÈCLE

Il n'y a point de pire méthode pour qui cherche à se familiariser avec la musique médiévale que de prendre dans la musique moderne ses points d'appui et ses termes de comparaison. J'irai presque jusqu'à dire qu'il vaut mieux oublier ce que nous savons, faire abstraction de nos idées actuelles, de notre formation esthétique, de ces préjugés inconscients qui forment notre mentalité musicale et nous recréer un état d'esprit spécial et nouveau, qui nous rende plus aptes à comprendre les principes d'art, dont se sont inspirés les musiciens du XIIIe siècle. Entre eux et nous la distance est grande, en effet, mais c'est à nous de la parcourir, de remonter six à sept siècles de pratique et de théorie musicale pour aller vers ces précurseurs, qui furent aussi des initiateurs, puisque c'est dans les composi-

tions des troubadours et des trouvères que nous découvrons, ainsi que nous l'avons fait voir par ailleurs, les premières œuvres de la musique française, qui portent véritablement l'empreinte du génie national. Oublions donc Fauré qui charme, Saint-Saëns qui éblouit, Vincent d'Indy qui élève nos intelligences et nos âmes, oublions-les tous, les contemporains au génie créateur, varié, souple et puissant, pour étudier dans ses rudiments la langue musicale qu'ont parlée les ancêtres.

Faut-il rappeler qu'au temps où ils commencèrent à produire, c'est-à-dire dans la première moitié du XIIe siècle, les troubadours et les trouvères avaient été, en tant que musiciens, formés à l'école austère de la mélodie grégorienne ? Leur œuvre pourtant est une réaction contre l'esthétique grégorienne, ou, si l'on aime mieux, je dirai que l'*ars mensurabilis* des troubadours et des trouvères est une évolution de la théorie ancienne du chant liturgique vers les voies rythmiques et tonales suivies par la musique moderne. C'est ainsi que je pense corriger la sécheresse d'un exposé purement technique en faisant voir pour les tonalités, pour les rythmes et pour la séméiographie, comment l'art des mensuralistes fait transition entre le chant grégorien et la musique d'aujourd'hui.

Mais d'abord, il faut dire comment nous arrivons à lire et, en les lisant, à comprendre les textes musicaux des troubadours et des trouvères. En effet, pour nous diriger dans nos études, les gens du moyen âge ont pris la peine de jalonner la route, où, depuis eux, plus personne ne passa. Ces guides, ce sont les traités qu'au cours du XIIIe siècle rédigèrent les musiciens contemporains et qui, de nos jours, ont revu la lumière par les soins de l'érudit français auquel nous devons le premier essor de la musicologie médiévale, E. De Coussemaker, au cours du XIXe siècle.

Les traités de musique du moyen âge sont d'un maniement à la fois difficile et délicat : il faut être déjà familiarisé avec le sujet pour que leur enseignement soit profitable, mais néanmoins, c'est en les pratiquant d'une façon constante et en comparant la doctrine qu'ils renferment avec les textes qu'ils ont mission d'expliquer, que l'on peut s'aventurer sans crainte de se perdre dans les régions souvent inexplorées de la musique du moyen âge. En ce qui concerne les théoriciens de l'*ars mensurabilis*, des difficultés d'un ordre spécial ont surgi. Ainsi, il est à peu près impossible d'assigner des dates certaines à la plupart de ces auteurs. On sait qu'entre Fétis et De Coussemaker, vers 1860, la question de savoir

si Francon de Cologne avait vécu à la fin du XIe ou à la fin du XIIe siècle fut l'occasion d'une polémique aussi violente que vaine. Fétis, contre toute vraisemblance, estimait sur la foi d'identifications douteuses que le célèbre réformateur de la notation mesurée appartenait au XIe siècle ! De Coussemaker le faisait vivre cent ans plus tard. Or, il ne me paraît point qu'on puisse assigner à Francon une date plus ancienne que le dernier tiers du XIIIe siècle. Les documents musicaux écrits antérieurement à cette époque ne laissent point apercevoir l'influence de ses réformes.

Quoi qu'il en soit, il est dans cette liste mal établie des théoriciens de la musique mesurée du moyen âge quelques noms à retenir. C'est d'abord un titre, celui du plus vénérable de ces traités de musique, la *Discantus positio vulgaris*, qui, d'une façon encore embryonnaire, nous laisse entrevoir les premiers principes de la musique mesurée apparus dans l'histoire de cet art. Vraisemblablement, la *Discantus positio vulgaris* a été rédigée, soit à la fin du XIIe, soit au début du XIIIe siècle. Jean de Garlande, qui vécut sans doute vers 1240, appartient à l'histoire générale de l'esprit humain : son activité ne se borna point à la musique, elle se développa dans des directions multiples. Francon de Co-

logne et Francon de Paris, un anonyme, connu seulement sous le surnom d'Aristote, et un moine anglais, Walter Odington, vécurent à la fin du XIIIe siècle[1]. Du même temps, je citerai deux auteurs, dont l'un, Jean de Grocheo, *regens Parisius*, nous était inconnu avant la publication qu'en fit en 1900 M. Johannès Wolf[2], et l'autre, *magister Amerus*, prêtre anglais, attend encore les honneurs d'une publication.

D'une façon générale, ces théoriciens nous préviennent au début de leurs traités, que la doctrine du chant liturgique, du plain-chant, étant suffisamment connue, ils ne s'occuperont que de musique mesurée, ou, comme ils disent, de l'*ars cantus mensurabilis*. Et, en fait, jamais dans leurs écrits ils ne nous font connaître le mécanisme des tonalités employées par les musiciens profanes, soit les déchanteurs, soit les troubadours et les trouvères. Il y a là une lacune d'autant plus regrettable qu'elle est malaisée à combler. Je m'y emploierai cependant et ce sera dans l'exposé de la doctrine mesurée du XIIIe siècle le premier point sur lequel j'arrêterai l'attention.

1. Ces traités de musique ont été publiés dans la grande collection de E. De Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi nova series*, Paris, 1864, t. I.

2. Wolf, *Die Musiklehre des Johannes de Grocheo* dans les *Sammelbaende der Internationalen Musik-Gesellschaft*, octobre 1899.

I. — LES TONALITÉS ANCIENNES ET LES DÉBUTS DE LA TONALITÉ MODERNE.

Les musiciens profanes d'alors vivent encore sur la théorie très ancienne de la tonalité ecclésiastique. Je dis que cette théorie est très ancienne, car, au siècle de saint Grégoire le Grand, elle avait déjà quelque cent années d'existence et ceux qui la maniaient prétendaient la rattacher à l'œuvre des auteurs grecs qui avaient écrit sur la musique. Je dis encore *tonalité* : le mot de *modalité* serait plus exact, mais dans la terminologie mensuraliste il produirait une confusion, car le *mode* y est synonyme de formule rythmique. Ici, l'expression de *tonalité* servira régulièrement à désigner ce qu'un langage plus précis et plus courant toutefois appellerait *modalité*, ce terme de *modalité* étant, dans la technique mensuraliste, réservé à une étude rythmique.

Au XIIIe siècle donc, la tonalité liturgique reste à la base des compositions mesurées, mais il semble que les musiciens aient fait un choix. Tandis que les mélodies ecclésiastiques se répartissent en huit types de gammes, commençant chacune sur un degré différent et possédant des dominantes diversement disposées, les œuvres des troubadours et des trouvères présentent une moindre variété.

Dans un certain nombre de travaux récents, on a étudié avec précision la rythmique mesurée du XIIIe siècle. La tonalité est au contraire beaucoup moins connue. On ne peut en proposer que quelques traits seulement : au delà règne l'incertitude. Voici donc ce qui me semble acquis.

On ne trouve plus la distinction des modes authentes et des modes plagaux, ou, du moins, ces derniers n'apparaissent que comme des transpositions des modes authentes[1].

L'emploi du *deuteros*, à savoir de la tonalité établie sur le degré de *mi*, quand elle est authente, sur le degré de *si*, quand elle est plagale, semble s'être fait de plus en plus rare.

Le huitième ton ecclésiastique, le *tetrardos* plagal, a disparu également : les mensuralistes, qui n'avaient plus de la tonalité un sentiment aussi affiné que les musiciens de l'époque grégorienne classique, ne saisissaient pas la nuance que la différence des dominantes introduit entre l'*èthos*, c'est-à-dire le caractère, du huitième mode et l'*èthos* du premier : tous deux, en effet, avaient le degré de *ré* pour tonique.

1. Nous rappelons que dans la terminologie du chant grégorien on a donné le nom de *modes authentes* aux gammes sans altération établies sur *ré*, sur *mi*, sur *fa* et sur *sol* et de *modes plagaux* aux gammes commençant sur *la*, sur *si*, et sur *ut*. Voir les ouvrages spéciaux pour une définition moins sommaire.

Il reste donc une gamme *ré-ré* et sa transposition à la quarte inférieure *la-la* : c'est l'ancien *protos*, authente et plagal. Il reste une gamme *fa-fa* et sa transposition à la quarte inférieure *ut-ut*. C'est le *tritos* dans ses deux formes et, enfin, nous trouvons une gamme sur *sol*, vestige unique de l'antique *tetrardos*.

Le chant de l'Église, on le sait, n'admettait point l'altération des degrés de la gamme par le moyen du *dièse* ou du *bémol*. La présence du bémol sur le *si* nous avertit que nous sommes en présence d'une pièce transposée. On l'utilise encore dans le chant liturgique pour éviter en certains cas la rencontre des deux notes *fa-si* produisant l'intervalle de quarte augmentée, ce *diabolus in musica*, si redouté du moyen âge. Mais les mensuralistes ont de moindres scrupules. La *musica ficta*, qui, vraisemblablement, est née des exigences de la musique polyphonique, admet des altérations plus nombreuses.

Le *si* veut être bémolisé, quand un mouvement mélodique directement descendant le met en rapport avec un *fa* et, en général, dans tous les dessins mélodiques descendants.

De même, bien que ce cas soit infiniment plus rare, le *mi* demande un bémol, quand un mouvement mélodique directement descendant le met en relation avec un *si* déjà bémolisé du

fait de son rapport avec une note *fa*. Or, l'*ambitus* d'une mélodie de trouvère n'est jamais assez développé pour que cet abaissement du *mi* ait au tétracorde supérieur sa répercussion sur le *la*, que je n'ai jamais trouvé ainsi bémolisé.

Mais la *musica ficta* a causé bien d'autres ravages dans l'ancienne tonalité. Elle a introduit une notion, qui semblait n'y devoir jamais entrer, celle de la *sensible*. Au-dessous de la finale, le chant grégorien, sauf dans les pièces du *tritos*, mettait toujours un ton entier. Le demi-ton, au contraire, est la caractéristique du majeur et du mineur modernes.

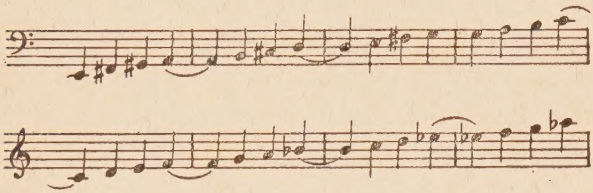
C'est dans les œuvres profanes du temps de Philippe Auguste, de Louis IX et de Philippe le Bel que cette révolution s'est accomplie. Les toniques des mélodies de troubadours et de trouvères veulent un demi-ton au-dessous d'elles, quand elles terminent la pièce, et non plus un ton entier. Ainsi, dans le premier ton, nous avons le *do* dièse et le *sol* dièse, avant le *ré* et avant le *la* ; dans le troisième ton, le *mi* naturel et le *si* naturel viennent d'eux-mêmes se placer avant les finales toniques *fa* et *do* ; dans le *tetrardos* enfin, le *fa* dièse précède le *sol*. Nous trouvons ainsi l'emploi de trois dièses, *fa*, *do*, *sol* dans la *musica ficta* du XIIIe siècle et pas davantage : c'est pourquoi les tonalités authente

et plagale du *deuteros*, qui ne pourraient exister que transformées par le *ré* dièse et le *la* dièse, ne se rencontrent point, la *musica ficta* ignorant ces altérations.

Mais il y a mieux : nous constatons dans les textes soumis aux règles de la musique figurée un autre emploi du dièse et du bémol, qui résulte d'un phénomène bien connu en musicologie, l'attraction. C'est la tendance qu'ont certaines notes dans un mouvement mélodique ascendant à monter au-dessus du degré de l'échelle tonale où elles devraient normalement se tenir; c'est la tendance qu'ont certaines notes dans un mouvement mélodique descendant à descendre au-dessous de ce même degré : elles sont, dans le premier cas, attirées par la note supérieure, par la note inférieure dans le second cas.

Au XIIIe siècle, l'attraction ne porte que sur les notes susceptibles d'être altérées. Au premier rang, nous mettrons la *chorda mobilis* par excellence, le *si*. Déjà le chant grégorien connaissait ce caractère exceptionnel. La musique mesurée le régularisa. Il y a ensuite le *fa*, assez fréquemment diésé dans les successions *ré*, *mi*, *fa dièse*, *sol*, etc., et naturel dans l'ordre inverse, ensuite le *do*, diésé d'ordinaire dans les successions *la*, *si*, *do dièse*, *ré*, etc., et naturel dans l'ordre inverse, enfin le *sol*, qui vient diésé dans les

successions *mi*, *fa dièse*, *sol dièse*, *la*, etc., mais qui redevient *la*, *sol* naturel, *fa*, *mi*, en descendant. Laissons de côté les spéculations des théoriciens, nous constaterons plus simplement que l'*ambitus* général de la mélodie mesurée n'excède point des limites assez restreintes, et qu'au lieu de procéder par cycle de quintes en degrés conjoints, comme on fait dans la théorie moderne, nous allons par enchaînement de quartes en degrés également conjoints :



Enfin, il apparaît bien que ce sont les innovations de la *musica ficta* du XIIIe siècle qui ont ouvert la voie aux modalités modernes, majeures et mineures. L'accomplissement de cette transformation, qui se confond avec presque toute l'histoire de la musique elle-même, est l'effet d'un travail séculaire. Le langage musical a évolué comme le langage humain et, de même que celui-ci ne s'est modifié que sous l'impulsion des lois à peu près fixes de la phonétique, sans admettre rien de fortuit, de même nous pouvons retrouver dans l'évolution du lan-

gage musical l'influence de lois, qui, pour être encore obscures et pour être restées mal connues, n'en sont pas moins réelles.

J'ai dit quelles sont des anciennes tonalités liturgiques celles qu'a conservées la musique mesurée. Avec celles-ci deux groupes ont été constitués et voici ce qui est survenu. Dans l'un on a fait entrer les deux formes du *protos* : le ton de *ré* et le ton de *la*. Dans l'autre ont été réunis le *tritos* authente, le *tritos* plagal et le *tetrardos* authente, à savoir les tons de *fa*, de *do* et de *sol*. Souvenons-nous ici de la théorie moderne de la musique. On sait quel rôle les *notes modales* y jouent. Les notes modales sont celles qui occupent le troisième et le sixième degré : selon que ces notes forment avec la tonique une tierce mineure ou une tierce majeure, une sixte mineure ou une sixte majeure, la gamme à laquelle elles appartiennent est elle-même majeure ou mineure. Or, revenons aux tonalités de la musique mesurée. Les gammes du premier groupe, sur *ré* et sur *la*, ont au-dessus de la tonique une tierce mineure (*ré-fa* et *la-do*) et une sixte mineure (*ré-si bémol* et *la-fa*) : elles sont devenues, par une lente et sourde évolution qui ne dure pas moins de quatre siècles, le prototype du mineur moderne. Les gammes du second groupe, sur *fa*, sur *do* et sur *sol*, pré-

sentent au-dessus de la tonique une tierce majeure (*fa-la*, *do-mi* et *sol-si*) et une sixte majeure (*fa-ré*, *do-la* et *sol-mi*) : bien que l'identification ne soit pas absolue, en raison de la différence des dominantes, on ne saurait approcher davantage le mode majeur de la musique moderne.

Je crois que les idées qui précèdent sur la formation des modes majeur et mineur sont émises ici pour la première fois. Elles n'ont donc pu être passées encore au crible d'une critique serrée. En tout cas, à côté des théories physiques de la résonnance, qui sont toujours invoquées pour expliquer la formation de la gamme, il ne m'a pas semblé sans intérêt de rechercher les origines historiques de notre technique contemporaine.

Nous allons faire le même travail pour la doctrine rythmique : mais cette fois, les théoriciens de l'*ars mensurabilis* seront nos guides fidèles et je ne ferai ici que reproduire leur enseignement, tandis que dans l'étude des tonalités, j'ai dû grouper mes observations de détail sur les œuvres des trouvères et des troubadours pour en dégager les quelques vues d'ensemble présentées plus haut. Il faut changer de méthode en changeant de sujet.

2. — LA RYTHMIQUE MESURÉE DU XIIIe SIÈCLE

Même à l'époque classique, alors que l'absolutisme des lois harmoniques a pesé sur le musicien plus fortement que jamais, le compositeur a joui d'une réelle indépendance dans ses conceptions rythmiques. Cette liberté n'a fait depuis que s'accroître ; la déclamation lyrique, venant se substituer à la carrure de la phrase mélodique, a déplacé les accents, et la barre de mesure, vestige souvent suranné, n'a plus aujourd'hui dans l'écriture musicale qu'une valeur de convention, sans effet dans l'exécution. Nous n'en sommes que plus mal préparés à comprendre l'état d'esprit des mensuralistes du XIIIe siècle, dont la doctrine étroite, en enserrant le musicien dans un réseau de règles et de formules, a supprimé à peu près complètement la liberté de penser rythmiquement. La théorie mensuraliste a offert à l'inspiration de l'artiste la possibilité de choisir entre six moules rythmiques, en laissant simplement au musicien le droit de dilater ou de contracter ces formules suivant les besoins de sa composition. Telle est l'idée du moyen âge. Les musiciens du temps de saint Louis ont cru qu'il y avait une science et des règles formelles pour la conduite de la ligne mélodique, comme

nous admettons nous-mêmes qu'il y a une science et des règles pour la construction d'un édifice harmonique.

Les musicologues n'ont point toujours mis ces idées en suffisante lumière. De Coussemaker, qui pourtant avait fait vers 1860 une étude approfondie du manuscrit de motets de la bibliothèque de Montpellier, qui avait transcrit en notation moderne et mis en partition cinquante compositions de ce même recueil, avait poursuivi son travail sans s'apercevoir que toutes les mélodies de ces pièces se ramènent à un très petit nombre de formules rythmiques, dont elles ne s'écartent jamais.

M. Hugo Riemann, le savant musicologue, dont l'autorité est grande au delà du Rhin, n'a voulu lire les productions musicales du moyen âge qu'au travers de son système général de rythmique, prétendant ramener toute phrase mélodique au type uniforme de la carrure, c'est-à-dire de la phrase de quatre mesures et de la mesure à quatre temps. Le paradoxe est un peu fort : il constitue pour la pensée créatrice du musicien un véritable lit de Procuste, allongeant la mélodie quand le vers auquel elle est jointe est trop court, la raccourcissant quand au contraire le vers trop long la fait trop longue. Le moindre défaut du système de M. Riemann est

de faire table rase de tout l'enseignement des théoriciens du moyen âge et de se substituer entièrement à ceux-ci dans l'interprétation des œuvres musicales de leur temps.

Personnellement, j'ai longtemps hésité entre ces deux conceptions extrêmes, entre De Coussemaker et H. Riemann, aussi peu satisfait de l'une que de l'autre. Mes transcriptions, il y a deux ans encore, reflétaient ces incertitudes. Au printemps de l'année 1907, ayant à préparer l'édition du beau manuscrit de motets de la bibliothèque de Bamberg, je reprenais pour mon compte, au nombre de mes travaux d'investigations critiques autour du texte principal, l'étude du manuscrit de Montpellier. A ce moment, je m'aperçus que le rythme de tous ces motets était réductible à un petit nombre de formules, correspondant aux modes énumérés par les théoriciens, et que le mode adopté dans une pièce était suivi d'un bout à l'autre. Or, dans les anciens manuscrits de motets et dans les manuscrits qui renferment les chansons des trouvères, la notation ne contient pas d'indications rythmiques ; dans le manuscrit de motets de Montpellier, la notation rythmique est encore incertaine : j'en suis donc venu à cette conclusion que dans les documents de cet âge le rythme est intrinsèque, à l'état latent, qu'il existe, mais

que la notation ne le révèle point. Et pour asseoir cette vérité, j'ai eu recours au raisonnement suivant, qui ressemble fort à un syllogisme.

Le problème à résoudre est celui-ci. La notation des mélodies de trouvères n'indique pas le rythme : ces mélodies sont-elles effectivement mesurées ? Non, répond H. Riemann, ou, du moins, il considère qu'elles relèvent de son système de la carrure.

A cette affirmation du savant allemand, j'oppose cette autre : les mélodies des trouvères sont mesurées, comme sont mesurés les motets et les autres compositions polyphoniques du même temps.

En effet, on trouve dans certains manuscrits [1] des chansons monodiques et des motets à plusieurs parties. Ces pièces y sont écrites de la même main et le système de notation est le même pour les unes et pour les autres : seulement le rythme n'apparaît point dans la graphie.

Or, les motets se retrouvent en d'autres manuscrits indiscutablement mesurés : ils sont donc mesurés également dans les recueils où la notation n'indique point la mesure, et les chansons de trouvères conservées dans les mêmes manuscrits que les motets sont mesurées

1. Paris, Bibliothèque nationale, manuscrits français 844 et 12615.

également, puisqu'il y a identité de notation.

Appelons C les manuscrits de motets dont la notation franconienne est nettement mesurée.

Appelons B la partie des manuscrits contenant les motets dans les *codices* dont la notation archaïque n'indique point la mesure.

Appelons A la partie de ces mêmes manuscrits où dans cette graphie imparfaite sont transcrites les chansons de trouvères. Je dis :

$$A = B, \qquad B = C, \qquad A = C$$

c'est-à-dire en langage clair : 1° que les chansons de troubadours et de trouvères sont bien mesurées et 2° qu'elles sont mesurées sur les mêmes principes que les motets du XIIIe siècle [1].

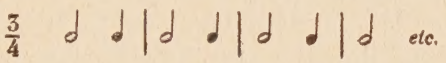
Il s'agit maintenant d'exposer les principes fondamentaux de cette rythmique : ils seront la justification des quelques transcriptions qu'on a pu rencontrer au cours de cette étude.

L'inspiration des musiciens qui écrivent sous l'empire de la doctrine mesurée n'est point libre

1. Cette théorie de l'interprétation modale, dont la priorité revient à M. Jean Beck, que j'avais à mon tour esquissée dans ma *Rythmique musicale des trouvères*, a été développée par M. Beck dans son livre *Die Melodien der Troubadours, etc.* Tout en admettant le principe et les règles fondamentales posés par M. Beck, je ne crois pas devoir me rallier à ses idées sur certains points du système, tels que l'alternance des modes dans une même pièce et la substitution du 6/4 au 3/4 dans le troisième mode.

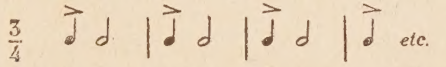
dans ses conceptions rythmiques : toute mélodie doit être enclose dans l'un des six modes reconnus par les mensuralistes. Le mode, *modus* ou *maneries*, est une formule rythmique qui, d'un bout à l'autre d'une composition, se répète autant de fois qu'il est besoin.

Le premier mode, persistance du trochée antique dans la mélodie mesurée du moyen âge, est composé de deux éléments, le premier long de deux temps, l'autre bref d'un temps[1].



A chacun de ces éléments correspond une syllabe et, à moins de phénomènes spéciaux de contraction ou de dilatation, chaque formule du premier mode doit contenir deux syllabes, ni plus, ni moins.

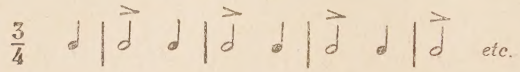
Le second mode est le renversement du premier : l'élément bref précède l'élément long, comme dans l'ïambe de la prosodie classique.



Disons, à propos de ce mode, que nous n'ac-

1. Dans nos schèmes, nous rendons la longue de la notation ancienne par la blanche de notre écriture musicale moderne et la brève par la noire : il va sans dire que toute autre valeur pourrait être adoptée, pourvu que les rapports ne changent pas.

ceptons point la lecture de quelques métriciens allemands (Walter Niemann, Hugo Riemann, etc.) qui, adoptant une scansion trochaïque de ce rythme ïambique, transforment le second mode en un premier mode anacrousique :

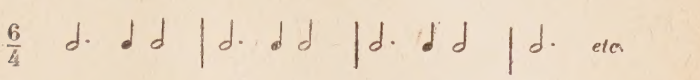


Cette interprétation amène une confusion entre deux modes, dont chacun a un *èthos* rythmique qui lui est propre ; elle est, de plus, absolument contraire à la pratique des textes mesurés du XIIIe siècle, où nous rencontrons des premiers modes à l'état simple et d'autres présentant une forme anacrousique, en même temps que les deuxièmes modes, sur la nature ïambique desquels aucun doute ne peut être élevé. On doit ajouter que cette interprétation du second mode est en contradiction avec un principe de la rythmique mesurée du moyen âge, qui demande à la terminaison du vers la coïncidence du temps fort de la mesure avec la syllabe tonique de la rime.

Comme nous l'avons vu à propos du premier mode, chaque formule du second mode doit contenir deux syllabes de texte et n'en doit, sauf exceptions, contenir que deux.

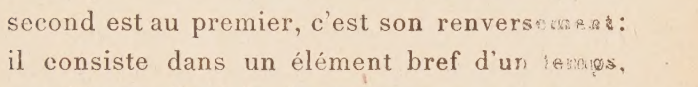
Le troisième mode est formé de trois éléments : un premier élément long de trois temps,

un élément bref d'un temps et un élément bref de deux temps :



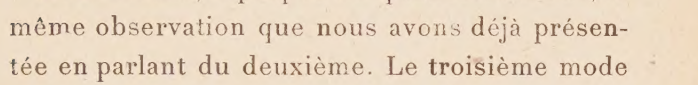
A chacun de ces éléments correspond une syllabe, c'est-à-dire que, normalement, chaque formule de troisième mode doit contenir trois syllabes.

Le quatrième mode est au troisième ce que le second est au premier, c'est son renversement : il consiste dans un élément bref d'un temps, un élément bref de deux temps et un élément long de trois temps :

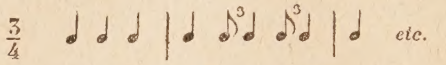


Nous ferons, à propos du quatrième mode, la même observation que nous avons déjà présentée en parlant du deuxième. Le troisième mode est une déformation du dactyle antique, ramené par les métriciens du XIIIe siècle à la formule d'un rythme ternaire, comme le quatrième mode est lui-même une déformation de l'anapeste. Il est le renversement du précédent.

Le cinquième mode ne comprend que des longues de trois temps :



Le sixième mode, enfin, est uniquement composé de brèves et de semi-brèves :



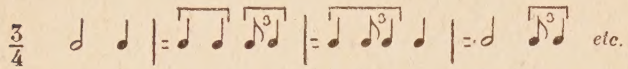
Disons ici que l'emploi des trois derniers modes, les quatrième, cinquième et sixième, est en réalité très rare. Nous ne connaissons point de mélodies en cinquième mode ; les quelques exemples, qui pourraient appartenir au quatrième mode, sont eux-mêmes très douteux. Enfin, un certain nombre de pièces que nous transcrivons en troisième mode peuvent à la rigueur appartenir au sixième.

Ce petit nombre de formules rythmiques devait être la cause d'une uniformité insupportable, surtout que, d'un bout à l'autre d'une mélodie, un même mode et un mode seulement devait être employé.

Les mensuralistes ont trouvé le moyen de remédier à ce défaut dans une certaine mesure : la doctrine de l'équivalence, en effet, apporte quelque atténuation à cette suite régulière, à cet enchaînement monotone de brèves et de longues. L'équivalence, *equipollentia*, est la substitution à une note simple, longue ou brève, de la formule modale, d'une ligature de deux

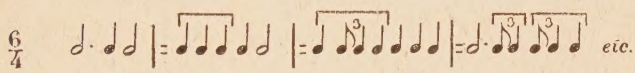
ou de trois notes, égalant en durée la valeur de cette note simple.

Ainsi la formule du premier mode, qui, on s'en souvient, est composée d'une longue de deux temps et d'une brève d'un temps, peut transformer chacune de ses notes simples en une ligature de même durée et nous aurons les équivalences rythmiques :



ou toutes autres.

Il en est de même en second mode et, semblablement aussi, le troisième mode est susceptible d'équivalences, dont voici quelques-unes :



Nous rappelons que l'équivalence ne change rien au nombre des éléments qui sont constitutifs de la formule modale. Le nombre des syllabes reste aussi le même : seul, le nombre des notes affectées à une même syllabe ou à un même élément de formule a augmenté.

Il y a un lien étroit entre la nature de la strophe d'une part, c'est-à-dire entre la nature des vers dont elle est faite, et, d'autre part, le *modus* de la mélodie qui l'accompagne.

Quand peu à peu, au cours du moyen âge, la musique mesurée se constitua en un corps de doctrine, les musiciens, pendant cette période, avaient comme autre témoin de la civilisation musicale de leur temps le riche répertoire des mélodies grégoriennes, venu du fond des siècles passés jusqu'à eux. Les chants de l'Église chrétienne adaptent sur la prose latine des textes sacrés le rythme libre de leurs mélodies. Ce rythme libre du nombre grégorien est en quelque manière une prose musicale, l'égalité théorique des notes accentue bien ce caractère. Tel est le point de départ. Mais, quand les compositeurs eurent à adapter les mélodies sur des systèmes de versification rigoureusement syllabiques, sur des strophes dont les vers, de longueur déterminée, correspondent entre eux harmonieusement et dans des rapports consciemment voulus par le poète, il fallait que la mélodie, sous peine de détruire la conception rythmique du poète, respectât les proportions du vers.

Aussi dans la rythmique mesurée du moyen âge, à savoir dans l'ensemble des lois qui régissent l'union d'un texte musical et d'un texte poétique, chaque syllabe d'un vers doit-elle retrouver dans l'élément correspondant de la formule rythmique une valeur de durée déter-

minée, qui, sauf l'intervention de cas fortuits, est immuable.

C'est par la méthode expérimentale, par l'examen des textes, donc *a posteriori*, que j'ai pu dégager les principales de ces lois ; je les présente ici un peu comme des articles de foi, dépouillées de tout appareil critique. Au XIIIe siècle leur observance devait être d'ailleurs à ce point naturelle que les théoriciens ne formulent, ni ne commentent ces lois : il faut croire que d'instinct les dilettantes, les compositeurs et les chanteurs les mettaient en pratique.

I. Dans tous les cas et dans tous les modes, la syllabe tonique de la rime doit tomber sur le temps fort ou le frappé d'une mesure, ou, dans la terminologie de la musique mesurée, sur le premier élément de la formule modale.

II. Quand la rime est féminine, c'est-à-dire quand une syllabe atone suit la syllabe tonique de la rime, cette syllabe atone est ordinairement reçue par le second élément en premier ou deuxième mode, par les éléments deux et trois en troisième mode.

III. En premier ou en second mode, il n'y a coïncidence régulière du temps fort et de la syllabe tonique de la rime que dans les vers composés d'un nombre impair de syllabes, la syllabe atone des vers à terminaison féminine n'en-

trant naturellement point dans ce décompte.

IV. Pour obtenir cette coïncidence, dans les mêmes modes, avec les vers d'un nombre pair de syllabes, il faut avoir recours, soit à l'emploi de l'*anacrouse*, c'est-à-dire d'un temps initial qui se surajoute à la série régulière des formules modales, soit à l'allongement d'une syllabe à l'intérieur du vers sur les deux éléments d'une formule, soit au dédoublement de l'élément long dans l'une quelconque des formules modales.

V. Une strophe composée de vers formés soit de cinq, soit de six, soit de sept, soit de huit, soit de neuf, soit de onze syllabes, est naturellement apte à recevoir une mélodie en premier ou en second mode.

VI. Quand, dans une phrase mélodique, les ligatures, c'est-à-dire les groupements de notes, affectent plus ordinairement les syllabes correspondant au premier élément de la formule, nous avons chance que cette mélodie soit du premier mode.

Quand, inversement, les ligatures affectent avec insistance les syllabes correspondant au second élément de la formule, il y a plus de vraisemblance pour que cette mélodie soit du deuxième mode.

VII. Une strophe de chanson composée de

vers décasyllabiques avec césure après la quatrième syllabe, de vers heptasyllabiques avec cette même césure ou comportant un mélange de vers de quatre syllabes, demande normalement une mélodie en troisième mode.

VIII. Il y auraitencore quelques règles importantes à retenir sur l'enchaînement des membres de phrase mélodiques dans l'intérieur de la strophe. Mais, nombreuses et compliquées, ces règles demanderaient pour être intelligibles la présence de nombreux exemples que je ne saurais songer à donner ici : le lecteur curieux de les connaître se reportera à une publication récente [1], où elles sont expliquées avec les développements nécessaires.

Ce sont là les linéaments fondamentaux de la rythmique mesurée du moyen âge. Cette rythmique est sortie d'une conception esthétique qui a fait fortune aux temps modernes, du XVIIe à la fin du XVIIIe siècle, c'est qu'une mélodie jointe à des paroles ne peut exister que sur des textes versifiés. Le haut moyen âge, qui vit la formation du répertoire liturgico-musical, avait admis le principe de l'adaptation mélodique sur un texte en prose latine et, avec cela, l'existence du rythme libre. A

1. Pierre Aubry, *Cent motets du XIIIe siècle*, t. III, p. 129 et suivantes.

partir du XIIe siècle, au contraire, je ne vois plus que l'envahissement progressif d'une poésie syllabique, aussi bien dans l'église que dans le siècle, et, conséquence logique d'une versification qui fait soigneusement le compte des syllabes du vers, cette poésie syllabique demande une mélodie mesurée, une phrase musicale qui reproduise les contours de la strophe. Ce n'est pas seulement dans les milieux profanes que l'art mesuré se développe, mais il gagne du terrain dans le domaine liturgique lui-même : les proses, les tropes, les épîtres farcies, les offices rimés, les antiennes en vers battent en brèche l'ancienne théorie grégorienne.

La musique mesurée du XIIIe siècle contient en germe les principaux types de la mesure moderne : la mesure à trois temps et à rythme binaire (3/4 ou 3/8 ou 3/2), la mesure à deux temps et à rythme ternaire (6/4 ou 6/8 ou 6/2) et exceptionnellement, c'est vrai, mais nous en avons des exemples, la mesure à deux temps simple du type 2/4. J'ajoute que, pourtant, ces types ne sont que provisoires : à peine créés, ils vont être recréés et la refonte qu'au début du XIVe siècle Philippe de Vitry fera subir au système rythmique est la première phase d'une évolution qui se poursuivra jusqu'à notre époque. Et nous, que voyons-nous à l'heure présente ? Le

plus curieux des spectacles s'offre à notre observation. C'est que, tout en conservant et en utilisant les richesses acquises au cours d'un développement séculaire, la musique contemporaine, sous l'impulsion de quelques maîtres et non des moindres, regarde parfois en arrière, et tellement loin dans le passé, qu'elle remonte par delà même l'âge des mensuralistes, jusqu'au chant grégorien qui se trouve féconder ainsi, d'une façon plus ou moins consciente, l'inspiration musicale au seuil du XXe siècle. J'ai, quelques pages plus haut, parlé des tonalités. J'en dirai autant des rythmes. La théorie moderne a accepté depuis la Renaissance l'héritage rythmique des mensuralistes et des théoriciens de l'*ars nova*. Mais, plus proche de nous, la liberté rythmique du nombre grégorien trouve un reflet dans l'œuvre contemporaine de quelques maîtres français. Je sais bien des pages dans les compositeurs d'aujourd'hui, où la barre de mesure a simplement une valeur d'écriture sans effet sur le rythme, où même sa signification est encore plus restreinte par un perpétuel changement de mesure : à tel point que, si le principe de l'indivisibilité du *temps premier* grégorien ne les séparait encore, il y aurait une identité surprenante entre l'inspiration rythmique de deux musiciens séparés par quatorze

siècles d'histoire. Le renouveau vient-il donc toujours de ce qui a vieilli?

3. — LA NOTATION DES TROUBADOURS ET DES TROUVÈRES

Elle nous est connue dans ses formes extérieures par les manuscrits chansonniers dont j'ai précédemment parlé. Sa signification rythmique était restée longtemps mystérieuse et cachée. On a vu dans quelles circonstances et dans quelles conditions cette signification a été retrouvée par M. Beck, désignée par lui sous le nom d' « interprétation modale », et admise par l'auteur de ce livre. Puisque, suivant le *modus* mélodique, chaque syllabe d'un vers porte en puissance sa valeur de mesure, déterminée avant même que le compositeur ait créé son œuvre puisque, presque fatalement, la quatrième syllabe d'un vers décasyllabique par exemple vaudra trois temps, la cinquième syllabe de ce même vers un temps, la sixième deux temps, et, puisqu'un déterminisme à peu près absolu supprime le libre-arbitre rythmique, il n'était pas indispensable que la notation précisât graphiquement les valeurs de durée et, de fait, la notation de presque tous les manuscrits chansonniers n'indique point les durées.

Qu'on se reporte au fac-simile que nous donnons ci-contre d'un folio contenant une chanson de trouvère. On verra que toutes les notes simples ont la même forme : une figure carrée au côté droit de laquelle pend une haste descendante. On verra des groupes de deux notes, de trois ou quatre notes, mais la forme de ces ligatures est en elle-même indifférente, puisque la valeur totale des notes qui en font partie est connue d'avance. Cette notation est donc avant tout mélodique : elle est diastématique et ce caractère lui est indispensable, car si l'antique écriture neumatique sans portée avait pu, à la rigueur, servir d'aide-mémoire pour des mélodies connues d'avance, comme les mélodies du répertoire liturgique, il fallait à des mélodies nouvelles, telles les compositions des troubadours et des trouvères, une séméiographie révélant immédiatement la place de chaque note dans l'échelle tonale. De ce point de vue, la notation des chansonniers est suffisante. Sa faiblesse est dans son impuissance à exprimer les valeurs de durée.

Or, bien que jusqu'à un certain point la connaissance générale de la rythmique mesurée puisse suppléer à ce manque d'indications, les contemporains sentirent le défaut et cherchèrent le remède. Ils le trouvèrent tout d'abord en

faisant par une différenciation dans la graphie une distinction entre la longue et la brève, la longue restant une figure carrée avec une queue en bas et à droite, la brève étant un simple carré ; mais, à cette seconde époque de l'écriture mesurée, représentée par les fascicules II-VI du manuscrit de Montpellier ou par le manuscrit chansonnier français 846 de la Bibliothèque Nationale de Paris, la forme des ligatures est encore indifférente.

Les derniers perfectionnements de l'écriture mesurée furent, à la fin du XIIIe siècle, l'œuvre de Francon de Cologne : alors les ligatures, dont chaque note a une signification précise de durée, reçoivent elles-mêmes une forme graphique également précise et connaissent les règles bizarres de la propriété, de l'impropriété et de la propriété opposée, de la perfection et de l'imperfection. En réalité, les valeurs de durée résultant de ces qualités des ligatures existaient longtemps avant Francon : l'œuvre de ce mensuraliste fut surtout de codifier ces règles éparses et de les grouper en un corps de doctrine.

La notation mesurée du XIIIe siècle avait de nombreux inconvénients : le plus grave est que, conçue pour rendre graphiquement les valeurs de durée d'une doctrine musicale où la ternarité était une règle fondamentale, cette notation

était inapte à traduire la division binaire d'une unité de temps quelconque. A la vérité, nous avons quelques rares exemples où deux *breves*, égales entre elles, rendent la valeur de la *longa*, mais il est évident que ce sont là des exceptions et jamais, d'ailleurs, les théoriciens de l'*ars mensurabilis* ne font mention de cette division binaire de l'unité de temps.

Aussi, quand après 1325 les nouvelles doctrines de l'*ars nova* eurent conquis les musiciens et les dilettantes, l'écriture archaïque de l'âge précédent fut-elle promptement abandonnée ; quand le rythme binaire eut repris dans la musique la place qu'il y occupe naturellement et d'où l'avaient chassé les spéculations extra-musicales des théologiens et des philosophes, il fallut qu'une refonte de la notation accompagnât les réformes de doctrine. Toutefois, de même que nous suivons aisément le passage de l'ancienne notation neumatique à la notation carrée des mensuralistes du XIIIe siècle, de même la transition de la notation carrée du XIIIe siècle à la notation de l'*ars nova* du siècle suivant se fait sous nos yeux d'une manière très sensible. Il y avait dans l'*ars nova* deux valeurs plus petites que la *semibrevis* des mensuralistes et que ceux-ci ne connaissaient point, à savoir la *minima* et la *semiminima*, prototypes de la noire et de la

croche modernes. Le XVe siècle a évidé l'intérieur de ces notes, n'en conservant que le contour linéaire et c'est ainsi que, d'étape en étape, si nous remontons de l'écriture musicale actuelle jusqu'à la Renaissance, de la Renaissance à l'*ars nova* des XIVe et XVe siècles, de l'*ars nova* à la doctrine mesurée des mensuralistes de l'âge précédent, nous rejoignons le plein moyen âge, où jaillit la source de toute la musique contemporaine.

La *brevis* des mensuralistes, conservée aux XIVe et XVe siècles, mais transformée par la notation blanche, est devenue la *maxime* des musiciens de la Renaissance.

La *semibrevis*, après une évolution analogue, est l'ancêtre de la ronde dans la musique moderne.

La *minima* a donné naissance à la blanche et à la noire, tandis que la *semiminima* est le prototype des valeurs crochées.

CONCLUSION

J'ai tenté dans les pages qui précèdent de résumer quelques-unes de mes recherches antérieures sur les origines de la musique française à l'époque des troubadours et des trouvères et je l'ai fait à l'intention des musiciens de bonne volonté, qui ne lisent point toujours les gros livres hérissés de notes et de références, mais qui joignent au goût de leur art la saine et féconde curiosité de tout ce qui, aux siècles passés, a fait partie du patrimoine intellectuel de la patrie française.

On sait que dans l'histoire de la civilisation du moyen âge, la France a été l'éducatrice de l'Occident, mais on ne dit point assez que la musique française, au XIIe et au XIIIe siècle, a été le modèle de toute musique en Europe et qu'à ce titre, comme à tant d'autres, les nations voisines sont les tributaires du génie créateur de la France. La musique mesurée a ses racines au cœur même de notre pays : c'est

à Paris qu'à la fin du XIIe siècle elle a pris son essor, ce sont les musiciens de Notre-Dame qui, vers le même temps, en ont condensé les règles en un corps de doctrine et c'est de là que pendant tout le règne de saint Louis, par l'enseignement de ses maîtres et les œuvres conservées dans les manuscrits, la musique française a rayonné d'abord sur les provinces les plus lointaines et, ensuite, au delà des frontières du royaume.

Les rares documents qui nous renseignent sur l'histoire de la musique en Angleterre à cette même époque nous attestent de la manière la plus évidente l'influence française. Les rois normands, qui depuis la bataille d'Hastings (1066) ont remplacé les dynasties anglo-saxonnes, ont apporté la langue française en Angleterre ; la poésie lyrique, autant que nous en pouvons juger par les documents qui ont survécu, a fleuri heureusement sur le sol anglais et, avec elle, la musique : deux religieux d'outre-mer, Walter Odington, moine bénédictin d'Evesham, et Amerus, ont écrit des traités d'*ars mensurabilis*, conformes à la doctrine française.

En Allemagne, si les *Minnesaenger* écrivent en vieil allemand, ils sont, eux aussi, tributaires dans le domaine musical de cette même doctrine. Peu importe que Francon de Cologne ne soit

pas Francon de Paris, peu importe qu'il ait écrit sur les bords du Rhin et non dans l'Ile de France, sa doctrine n'est toujours qu'un remaniement de l'enseignement que les déchanteurs propageaient, cinquante ou soixante ans plus tôt, dans le cloître de Notre-Dame, et nous voyons bien par les exemples qu'il cite dans son traité, par les motets qui s'y trouvent mentionnés, que la culture de Francon de Cologne est toute parisienne. Il n'est point d'ailleurs le seul sujet du Saint-Empire qui soit venu chercher en France une formation artistique.

Nous savons peu de chose de la musique italienne du XIIe et du XIIIe siècle : si nous n'y trouvons aucune trace de nationalité accusée, en revanche, il est vrai que les troubadours italiens imitent leurs confrères de Provence et que, de plus, les œuvres françaises sont alors en Italie infiniment goûtées : il n'y a qu'à faire le relevé des manuscrits de poésie lyrique française transcrits par des Italiens pour leurs compatriotes.

Mais c'est en Espagne que cette influence se manifeste le mieux. Sans entrer dans l'étude des troubadours espagnols, galiciens ou catalans, qu'il nous suffise de rappeler le nom d'un seul d'entre eux, excellent entre les meilleurs, Alphonse le Sage, le poète des *Cantigas de Santa*

Maria, en dialecte galicien. Alphonse le Sage est un musicien formé à l'école française. Roi de Castille de 1252 à 1284, il fut en relations avec nombre de troubadours qu'il accueillait à sa cour, Guiraut Riquier entre autres. C'est alors que des manuscrits d'origine française, parisienne même comme ce *volumen discantuum* que j'ai retrouvé à Madrid, durent passer les Pyrénées pour porter dans les grandes cathédrales de l'Espagne les œuvres de nos maîtres musiciens.

Il faut donc admettre qu'au XIIIe siècle, la musique française a joui dans l'Occident civilisé d'une réputation de supériorité reconnue. Sommes-nous en état de l'apprécier ? Oui, si nous nous sentons assez maîtres de nos impressions et de notre propre jugement, si nous savons nous mettre dans l'état d'esprit voulu pour n'attendre de ces mélodies que ce qu'elles peuvent nous donner et rien autre, si nous les considérons, en un mot, d'un point de vue purement objectif.

Quelles sont d'abord les impressions que nous ne devons point demander à la musique du moyen âge, à la musique des troubadours et des trouvères en particulier ? C'est, vérité trop simple, tout ce que la science et les progrès de l'art y ont depuis introduit et pour le dire sans rien omettre, il faudrait presque refaire l'histoire de

la musique depuis le temps de saint Louis. Je n'insiste point sur ce côté négatif de la question : son évidence saute aux yeux.

Mais ce qui reste de cet art en un siècle d'enfance, ce qui vaut encore pour nous, c'est la naïveté et la grâce du jeune âge. Les idées mélodiques des troubadours et des trouvères sont simples et, pour les exprimer, le vocabulaire manque de richesse. Mais les idées sont jolies et nous pouvons les entendre avec plaisir. J'ai dit la pauvreté des formules rythmiques ; je ne crois point toutefois avoir mis en suffisante lumière le parti qu'il était loisible aux musiciens de tirer de la multiplicité des gammes : la musique moderne, qui ne pratique que la gamme majeure et la gamme mineure, a de ce fait moins de ressources. Il y a là un grand élément de variété et, peut-être, un enseignement pour les mélodistes de l'heure présente. La carrure rythmique, à vrai dire, nous impressionne moins favorablement. Nous sommes, avec elle, bien loin du discours libre dans la musique libre ; nous sommes proches, au contraire, d'Adam, d'Hérold, de Boieldieu, de la *Dame Blanche*, de *Zampa*, du *Châlet*, de tous les opéras, comiques ou non, du second tiers du XIXe siècle. Je trouve une formule, médiocre comme toutes les formules qui veulent résumer un jugement esthé-

tique : la mélodie d'un troubadour ou d'un trouvère vaut musicalement ce que vaudrait un air quelconque du vieil opéra-comique, présenté aujourd'hui sans son accompagnement.

Est-ce une raison pour négliger l'étude de ces œuvres, pour les laisser dormir leur sommeil séculaire dans les folios des manuscrits ? Non, certes, et à cela je vois deux raisons. La première, c'est que ces mélodies des troubadours et des trouvères sont au nombre des plus anciens monuments de la musique française et, comme telles, elles nous permettent, par l'étude intrinsèque que nous pouvons en faire, de remonter aux origines lointaines de notre théorie musicale actuelle et d'expliquer nombre de particularités de notre notation, de nos tonalités, du rythme même, qui autrement resteraient obscures.

La seconde raison nous entraîne hors du domaine musicologique. Il est impossible à qui que ce soit d'avoir une compréhension complète de l'œuvre lyrique des troubadours et des trouvères, si l'on ne fait entrer en ligne de compte l'élément mélodique qu'elle comporte. Il manquera toujours quelque chose aux plus savantes recherches des philologues. Les historiens de la littérature auront aussi une part d'inconnu dans leurs travaux, aussi longtemps qu'ils oublieront

cette maxime d'un vieux troubadour, Folquet de Marseille, je crois : « La strophe sans la musique est un moulin sans eau ».

La formule est heureusement conçue : elle vaut aux troubadours et aux trouvères de prendre place aujourd'hui parmi les grands musiciens de leur temps, sinon du nôtre.

BIBLIOGRAPHIE

I. — *BIBLIOGRAPHIE DES MANUSCRITS*

Sous ce titre, nous indiquons les sources de toute étude concernant l'œuvre mélodique des troubadours et des trouvères. Ce sont les manuscrits du XIIIe et du commencement du XIVe siècle, conservés dans les bibliothèques publiques, sans lesquels aucune recherche originale ne peut être entreprise.

Les chansons des troubadours se trouvent avec leur notation musicale dans les manuscrits suivants :

PARIS, Bibliothèque Nationale, f. français 22543.
— — — 844.
— — — 20050.
MILAN, Ambrosiana R, 71, sup.

Les chansons de trouvères se trouvent notées également dans les manuscrits dont l'indication suit :

ARRAS, Bibliothèque, ms. 657.
LONDRES, Musée britannique, ms. Egerton 274.
Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5198.
— Bibliothèque Nationale, f. français, 844.
— — — 845.
— — — 846.
— — — 847.
— — — 1591.
— — — 12615.
— — — 20050.
— — — 24406.
— — nouv. acq. franç. 1050.
ROME, Bibliothèque du Vatican, ms. Christine. 1490.
SIENNE, Bibliothèque, ms. H. X. 36.

Nous ne quitterons pas la bibliographie des manuscrits sans mentionner un ouvrage qui, bien que fait pour les recherches des philologues, est de la plus haute utilité aux musicistes, c'est :

Raynaud (Gaston). — *Bibliographie des chansonniers français des XIIIe et XIVe siècles.* Paris, 1884, 2 vol. in-8.

II. — *BIBLIOGRAPHIE DES THÉORICIENS*

Les traités des théoriciens de la musique mesurée du XIIIe siècle ont été réunis dans les deux grandes collections :

Gerbert (Martin). — *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum ex variis Italiae, Galliae et Germaniae codicibus manuscriptis collecti.* Saint-Blaise, 1784, 3 vol. in-4.

De Coussemaker (E.). — *Scriptorum de musica medii aevi nova series a gerbertina altera.* Paris, 1864, 4 vol. in-4.

Ces deux collections sont devenues extrêmement rares en librairie : tout récemment, il en a été fait à Gratz une réédition par procédés anastatiques.

Il faut joindre un traité très important publié par :

Wolf (Johannes). — *Die Musiklehre des Johannes de Grocheo* dans les *Sammelbaende der Internationalen Musikgesellschaft.* 1899, Heft. 1.

III. — *BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE*

Nous donnons ici l'indication des principales publications concernant l'histoire musicale des troubadours et des trouvères. Nous n'avons donc point à rappeler les éditions de ces poètes : on en trouvera l'énumération très précise dans le *Grundriss der romanischen Philologie* de Groeber, dont une réédition est en cours d'impression.

La Ravalière (De). — *Les poésies du roy de Navarre avec des notes et un glossaire françois.* Paris, 1742, 2 vol.

De Laborde. — *Essai sur la musique ancienne et moderne,* tome II, Paris, 1780.

Perne. — *Chansons du Châtelain de Coucy, suivies de l'ancienne musique, mise en notation moderne avec accompagnement de piano.* Paris, 1830.

De Coussemaker (E.). — *Œuvres complètes du trouvère Adam de la Halle.* Paris, 1872, in-4.

Les autres publications de De Coussemaker concernent la musique polyphonique, mais on trouvera d'utiles renseignements sur la musique mesurée dans son *Histoire de l'harmonie au moyen âge* (Paris, 1852) et dans son *Art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles* (Paris, 1865).

Jacobsthal (G.). — *Die Mensuralnotenschrift des 12-13. Jahrhunderts.* Berlin, 1871, in-8.

Lavoix (Henri). — *La musique au siècle de saint Louis*, en appendice au *Recueil de motets français* de G. Raynaud. Paris, 1884, 2 vol.

On ne s'étonnera pas que nous négligions de citer ici les chapitres relatifs aux troubadours et aux trouvères dans les diverses histoires générales de la musique : du livre de Fétis tout est à rejeter, et dans celui d'Ambros, il n'y a rien à prendre.

Nous arrivons à une série d'études, dans lesquelles se fait sentir un souci de précision et de critique que les travaux plus anciens ne connaissent point. Je cite seulement les plus importantes. D'ailleurs plusieurs de ces livres ont été mentionnés déjà par nous dans le présent ouvrage.

Tiersot (Julien). — *Histoire de la chanson populaire en France*, Paris, 1889, in-8.

Nous regrettons vivement d'avoir dans notre première édition oublié de mentionner ce remarquable ouvrage, qui, par certains côtés, touche à la musicologie profane du moyen âge. Il faut rappeler que deux des plus jolies chansons du XIIIe siècle, *Bele Yolanz* et *A l'entrada del tems clar*, ont été, dès 1889, publiées par notre excellent confrère d'après le Chansonnier de Saint-Germain des Prés (voir ci-dessous), et nous devons remarquer que l'auteur a signalé alors l'intérêt qu'offrent les mélodies des trouvères pour l'histoire de la tonalité moderne à ses débuts. Enfin, longtemps avant Hugo Riemann, M. Tiersot a estimé qu'il convient de « conformer purement et simplement le rythme de la musique à celui des vers pour retrouver sous une notation imparfaite le rythme originel des mélodies du moyen âge » (p. 415). Cette prévision des doctrines actuelles sur la rythmique mesurée du XIIIe siècle est d'un haut intérêt.

Meyer (P.) et Raynaud (G.). — *Le chansonnier français de Saint-Germain des Prés.* Reproduction phototypique. Tome I (*seul paru*). Paris, 1892.

Publié dans la *Société des anciens textes français.*

Restori (A.). — *Per la storia musicale dei trovatori provenzali.* Turin. 1895-1896, in-8.

Tirage à part de la *Rivista Musicale Italiana.* Bocca, éditeur.

Riemann (Hugo). — *Die Melodik der Minnesaenger.* 1897-1905. Suite d'articles publiés dans le *Musikalisches Wochenblatt* de Leipzig.

Riemann (Hugo). — *Geschichte der Musiktheorie im IX-XIX. Jahrhundert.* Leipzig, 1898, in-8.

Schlaeger (G.). — *Ueber Musik und Strophenbau der franzoesischen Romanzen.* Halle, 1900, in-8.

Jeanroy, Brandin et Aubry. — *Lais et descorts français du XIIIe siècle.* Texte et musique. Paris, 1901, in-4.

Riemann (Hugo). — *Handbuch der Musikgeschichte.* Erster Band. Altertum und Mittelalter bis 1450, Leipzig, 1904, in-8.

Aubry (Pierre). — *Quatre poésies de Marcabru, troubadour gascon du XIIe siècle,* en collaboration avec MM. Jeanroy et Dejeanne. Paris, Picard, 1904, in-8.

(Tirage à part de la *Tribune de Saint-Gervais.*)

Aubry (Pierre). — *La chanson de Bele Aelis par le trouvère Baude de la Quarière* (en collaboration avec MM. J. Bédier et R. Meyer) Paris, Picard, 1904, in-8.

Aubry (Pierre). — *Les plus anciens monuments de la musique française.* Fac-similes et transcriptions. Paris, Welter, 1905, in-4.

Aubry (Pierre). — *La musique et les musiciens d'Église en Normandie au XIIIe siècle, d'après* le Journal des visites pastorales d'*Odon Rigaud.* Paris, Champion, 1906, in-8.

Aubry (Pierre). — *Estampies et danses royales : les plus anciens textes de musique instrumentale au moyen âge,* avec quatre fac-similes en phototypie. Paris, Fischbacher, 1906, in-8.

Aubry (Pierre). — *Recherches sur les tenors français dans les motets du XIIIe siècle.* Paris, Champion, 1907 in-8.

Aubry (Pierre). — *La rythmique musicale des troubadours et des trouvères.* Paris, Champion, 1907, in-8.

Aubry (Pierre). — Le roman de Fauvel. *Reproduction photographique du manuscrit français 146 de la Bibliothèque nationale de Paris, avec un index des interpolations lyriques.* Paris, Geuthner, 1907, in-folio.

Ce texte marque le terme dernier de la période des troubadours et des trouvères.

Aubry (Pierre). — *Iter Hispanicum. Notices et extraits de manuscrits de musique ancienne conservés dans les bibliothèques d'Espagne.* Paris, Geuthner, 1908, in-8.

Le livre est un remaniement des articles parus sous ce titre dans les *Sammelbaende der Internationalen Musikgesellschaft* (1907). Il se rattache à l'étude des troubadours par le chapitre relatif aux *Cantigas de Santa Maria* d'Alphonse le Sage.

Beck (Dr J.-B.). — *Die Melodien der Troubadours, nach dem gesamten handschriftlichen Material zum erstenmal bearbeitet und herausgegeben, nebst einer Untersuchung über die Entwickelung der Notenschrift (bis um 1250) und das rhythmisch-metrische Prinzip der mittelalterich-lyrischen Dichtungen, sowie mit Uebertragung in moderne Noten der Melodien der Troubadours und Trouvères.* — Strasbourg, K.-J. Trübner, 1908; in-4°, 201 p.

Aubry (Pierre). — *Cent Motets du XIIIe siècle, publiés d'après le manuscrit Ed. IV. 6 de Bamberg.* I : Reproduction phototypique du manuscrit original. II : Transcription en notation moderne et mise en partition. III : Études et commentaires. Paris, Geuthner, 1908.

Publication de la *Société internationale de musique*, section de Paris. Nous citons ici ce travail qui concerne plus particulièrement la musique polyphonique du XIIIe siècle, parce qu'il s'y trouve un exposé complet de la rythmique mesurée du moyen âge, qui est celle des motets et des chansons. C'est l'étude du manuscrit de Bamberg, qui nous a permis de dégager pour la première fois les lois de cette rythmique pour en faire ensuite l'application aux chansons des troubadours et des trouvères.

Bédier (J.) et Aubry (P.). — *Les Chansons de croisade.* Paris, Champion, 1909, in-8.

Le texte musical et sa transcription en notation moderne accompagnent la publication du texte poétique de ces chansons.

Aubry (Pierre). — Le *Chansonnier de l'Arsenal* (Trouvères du XIIIe siècle). Quinze livraisons trimestrielles de 32 planches phototypiques, avec la transcription des mélodies de trouvères en notation moderne. Paris, Geuthner, in-4, 1909.

TABLE DES MATIÈRES

I

AUTANT QUE DES POÈTES, LES TROUBADOURS ET LES TROUVÈRES SONT DES MUSICIENS 1

II

COMMENT NOUS SONT PARVENUES LES MÉLODIES DES TROUBADOURS ET DES TROUVÈRES 23

III

LES GENRES LYRIQUES 37

A. — *La chanson à personnages.*

1. Les chansons d'histoire 37
2. Les chansons dramatiques 42
3. Les chansons de danse. 46
4. Les reverdies. 71
5. Les pastourelles 74
6. Les chansons d'aube. 85

B. — *La poésie courtoise.*

1. La poésie courtoise 95
2. Les débats ou jeux-partis 103
3. Les chansons religieuses. 110

IV

LES TROUVÈRES ET LES TROUBADOURS 117

Première période 119
Deuxième période 130
Troisième période. 145

V

LES JONGLEURS 159

VI

LA THÉORIE DE LA MUSIQUE MESUREE AU XIIIe SIÈCLE 175

1. Les tonalités anciennes et les débuts de la tonalité moderne. 180
2. La rythmique mesurée du XIIIe siècle 188
3. La notation des troubadours et des trouvères . 204

Conclusion 209
Bibliographie 217

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY

ML
182
A82
1919
324438
Aubry, P.
Trouvères et troubadours

ML
182
A82
1919
324438

GRADUATE THEOLOGICAL UNION LIBRARY
BERKELEY, CA 94709